الالتزام في شعر بدر شاكر السياب

امل ديبو

قدمت جزءا من متطلبات شهادة الماجيستير في
الآداب في دائرة اللغة العربية
ولغات الشرق الادنى

الجامعة الاميركية في بيروت

بيروت ــ لبنان

١٩٨٢

الالتزام في شعر بدر شاكر السياب

أمل ديبو

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT

Thesis Release Form

I, Miss Amal Dibu.........

Do authorize the American University of Beirut to supply copies of my thesis to libraries or individuals upon request.

2.11.94

_______________ do not authorize the American University of Beirut to supply copies of my thesis to libraries or individuals upon request.

Signature: ____________

Date: April 1,1982

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT

Thesis Title:

الالتزام في شعر بدر شاكر السياب

By

Miss Amal Dibu
(Name of student)

Approved:

Prof. Naimy, Nadeem — N. Naimy. — Advisor

Prof. Abu-Haqa, Ahmad — A. Abu-Haqa — Member of Committee

Prof. Maaluf, Emile — E. Maalouf — Member of Committee

______________________ Member of Committee

______________________ Member of Committee

Date of Thesis Presentation: February 27,1982

تبحث هذه الدراسة موضوع الالتزام كما تجلى في شعر بدر شاكر السياب .

وهي مؤلفة من ثلاثة فصول ينقسم كل منها الى عدد من الاجزاء .

يدور الفصل الاول على مفهوم الالتزام كما ظهر بعد الحرب العالمية الثانية في الفكر الغربي وذلك نظرا الى مفهوم الفلسفي للالتزام تبلور في الغرب ثم تسرب الى الفكر العربي في منتصف القرن العشرين، وعلى هذا الاساس يعالج الفصل الاول مفاهيم الالتزام في كل من الماركسية والسريالية والوجودية وهي على ما نرى المدارس الفكرية الكبرى التي خصّت الالتزام باهتمام جدّي وبحثت اثره في الادب عامة وفي الشعر بخاصة .

وفي محاولة لتتبع الفكر الالتزامي كما تسرّب الى العربية والادباء العرب وكما فهمه هؤلاء الادباء ، ركزت هذه الدراسة في فصلها الثاني على مجلتين عربيتين اثنين هما "الاداب" و"شعر" البيروتيتين . فالمجلتان بالاضافة الى كونهما أوسع رافدين للفكر الالتزامي الغربي كما صبّ في المحيط العربي في الخمسينات ومطلع الستينات تجسدان ايضا الاتجاهين البارزين اللذين اخذهما الالتزام في الادب العربي الحديث : التزام العروبة أو تعريب الالتزام . في هذا الفصل محاولة لاستقصاء جملة ما قيل عن الالتزام والشعر الملتزم من قبل مختلف الكتاب والنقاد العرب ، ولتبويب هذه الاراء وتنظيمها في مجارى واضحة السياق .

ويؤلف الفصلان المذكوران القاعدة النقدية التي تمكّن من دراسة شعر السياب على ضوء الالتزام الذى فهمه هو نفسه كما تمكّن من تبيّن المراحل التي مرّ بها هذا الشعر تجربة ورؤيا وصياغة . وعليه ينقسم الفصل الثالث ، فصل دراسة نتاج السياب الشعرى ، الى مراحل ثلاث تنقسم هي بدورها

الى فترات شعرية متعددة ٠ وقد اعتمد في تحديد هذه المراحل وهذه الفترات دراسة تحليلية وثيقة لشعر السياب وخاصة لبعض القصائد الفاصلة في هذا الشعر التي تظهر من خلالها تطورات معنى الالتزام واشكاله كما فهمه الشاعر وتمثله في حياته: من شيوعية مناضلة مثلا الى قومية ذات سمات وجودية الى غنائية ملتزمة ٠

ويخلص البحث الى الالتزام الذى آل اليه السياب بعد تجواله في رحاب مفاهيم متعددة وتجارب مختلفة وفي حدود ما تسنّى له أن يستوعب هذه التجارب وهذه المفاهيم وتمثيلها ، هو التزام الشاعر نفسه ٠ هذا الالتزام هو ضرورة شعرية لا يكون شعر حق بدونها لأن الشعر في جوهره هو موقف من الحياة والوجود ، وهو بالتالي موقف من التاريخ والحضارة ٠

المحتويـــــــات

المقدمـــــة

ما الالتزام ؟ كيف يتشعب مدلوله؟ ماذا يعني في الشعر ؟ وهل للشعر وظيفة خارج ذاته ؟

فروع عديدة من سؤال واحد : " ما الالتزام ؟ " ولا بد للباحث من الاجابة عنها قبل الغوص في بحث الالتزام كما يتجلى في نتاج شاعر بعينه . ويلوح للدارس حين يستعرض المفاهيم العديدة التي حدد بها بعض المفكرين والشعراء معنى الالتزام ، ان مفاهيمهم قد تباينت بحيث اضحى من العسير حقا ان يستخلص من تباينها تحديدا قاطعا جامعا لماهية الالتزام . فقد ذهبوا في تحديده مذاهب تسير وفقا لمنطلقات فكرية مختلفة ، منها سياسي عقائدي ، ومنها فلسفي خالص ومنها فني .

لذلك سينحصر الفصل الأول من هذه الدراسة في بحث معاني الالتزام المختلفة . وبما ان مصطلح الالتزام شاع في الكتابات العربية في اعقاب الحرب العالمية الثانية وجب افراد قسم من هذه الدراسة لرد " نظرية الالتزام " الى ابرز منابعها الغربية ، وتركيز معانيها حسب ضروب التلاقي والاختلاف في التيارات الفكرية المنادية بها . وبعد ذلك يتم الانتقال الى تتبع انتشار هذا المفهوم في الأدب العربي المعاصر ليتبين مدى انعكاسه في نتاج الشاعر العراقي بدر شاكر السياب .

وتجدر الاشارة الى ان الدراسات التي اتيح الاطلاع عليها ـ عربية كانت أم أجنبية ـ لم تلتزم احداها او جميعها معالجة قضية الالتزام حصرا . ولكن قلما خلا كتاب في النقد المعاصر من التعرض للالتزام ، ومن اعتماده مقياسا بين سائر المقاييس النقدية لدراسة الأدب المعاصر ، حتى صار الالتزام منظارا للنقد ، ومذهبا من مذاهب الأدب . وليس يطمح هذا البحث الى ان يعرض " مبدأ الالتزام " منذ عهد الأغريق ، ولا ان يتحرى تطور معناه عبر تاريخ الفكر ، فهذا أوسع من ان تحيط به هذه الدراسة ، وانما يكفي التصدى لهذه القضية بعد ان تبلورت ، اذ من الراجح ان لفظة " الالتزام " لم تستعمل بمعناها

المتـداول اليوم الا في أواخر القـرن الماضي ومطلع هذا القـرن · أى حين لاح لـدى انصـار حركة الفـن للفن ان الشـعر قد يصبح لونا من ألوان الترف ، مبتعدا بذلك عـن معتـرك الحياة ، هادفا الى الجمـال في ذاتـه ، منقطعـا عن أيـة مسـؤولية ، وغير مطالـب برسـالة ، ولما أصبـح التيار الواقعـي التجريـبي يغـزو القصـة والمسـرح بعد حربيـن عالميتيـن ، فقد بـات التشـديد على الالتزام أمـرا طبيعيا يمكن اعتبـاره من ناحيـة ضرورة حتمية واقع العالم المشتت بعد الحرب ، وردة فعل تجاه حركة الفن للفن من جهة اخرى · وهذا المذهب الأخير — حتى لو لم يكن هنا مجال المناقشته — يثير التساؤل حول قيمة الجمال اذا جاء منفصـلا عن الحياة · مما يستدعي تحديدا للفن وماهيتـه من جديـد ·

ومن الثابت في تاريخ النقد الأدبي انه لا تقويم للفن والجمال ولا تحديد لهما الا انطلاقا من مبدأ فكرى أو موقف فلسفي — حتى ان أهل الفن للفن انفسهم جعلوا شعارهـم عقيدة · فالنفاذ الى الجمال لا يتم بصورة مطلقة ولا بد من ان يحدث ذلك من زاوية فكريـة او من منطلق أو موقف فلسفي ، والا بقي الجمال مبهما والفن مبعثرا مفتتا · لذلك تبـارت الحركات الفكرية في مطلع هذا القرن ليرد كل منها — من زاويته الخاصة — على نظرية الفن للفن ، فأيدت القول برسالة الفن ، وكشفت عن مسؤولية الفنان في تجديد هوية تلك الرسالة ، وأعادت الى الفن عامة والى الشعر خاصة دوره في معركة الوجود ·

وفي تحديد مفهوم الالتزام سيتوجه البحث الى دراسة المذاهب الفكرية القائلة بـه والتي تسربت آثارها الى الثقافة العربية المعاصرة ، وكان لها في الشعر اثر عميق وهـي تنتمي الى ثلاثة تيارات فكرية كبيرة ، هي : الالتزام في المذهب الشيوعي ، والالتزام في الحركة السريالية ، والالتزام كما فهمته الوجودية في تياريها الملحد والمؤمن ·

ان دراسة هذه التيارات تشكل مدخلا لازما لدراسة ظاهرة الالتزام في شعر السياب ، بسبب تغلغلها في ثقافة شعرائنا المعاصرين وتأثيرها في نظرتهم الى وظيفة الشعر · وسوف تسعى هذه الدراسة الى ان توضح كيف تحولت هذه الروافد الأجنبية الى عوامل فاعلـة في شـعر السـياب نفسـه ·

الفصـــــل الأول

مفهـوم الالتزام في بعـض المذاهـب الغربيـة

١) في الماركسيـة
٢) في السرياليـة
٣) في الوجـودية عنـد :

أ) سـارتر
ب) كامـو
جـ) بردياييـف

١ ـ المفهـــــوم الماركســي للالتـــــــــزام

تتخذ الماركسية المجتمـع منطلقـا اساسـا لها فتدرسـه على ضـــوء الحتميـــة التاريخيـة ، ناهجـة في ذلك نهـج المادية العلميـة ، هادفـة الى اعادة تكوينه وفق ما تعتبـره مبادئ المسـاواة والعدالـة . وهي اذ تعتمـد التحليـل الطبقـي تتبنى طبقة العمال وتدافـع عن حقوقهـا وترعـى احـلامها . وهكـذا رأت الماركسـية ان أساس الحريـة هو التحـرر من وطأة رأس المال الاسـتغلالي ، والنظام الاستهلاكي ، والفـردية الاحتكارية ، على هذا الواقع الاجتماعي الرأسمالي تثور الماركسية . وهي ثورة دائمة اذ ما يكاد يستقر واقع ما حتى تعود فتظهـر فيه رواسب المجتمع القديم الذى يغزوه طمع الفـرد وحبـه للسـيطرة . لهذا كانت الثورة وحدها كفيلة بتفجير واقع البنى التحتية الفاسـدة في المجتمعات الرأسمالية حيث يكون العمل عنصر استغلال يستخدمه المحتكـرون من أجل تحقيـق ثـروات غير عادلـة . اذن ، من خلال تحريـر العمل والعمـال من سـطرة الانتاج الكمـي والنفعي والقسـرى ، تسعى الماركسـية الى قلب البنى الفوقية(١) وتغيير مفاهيـم العصر وقيمـه التي سحقت الانسـان وجعلته آلـة ، غريبا عن جوهره ، في عالـم فقد انسـانيته ، فانتهى الوضع الى يأس الفـرد وبوءس العيش ، أى الشعور بالغربـة . وهو شعور لا يمكن التغلب عليه ـ حسب المفهوم الماركسي الا الالتزام الحزبي والعمـل الثورى المتواصل . فالماركسية حركة دائمة الفعل ، وهي وأن ثبتت قواعدها في قوانيـن ومناهج محددة تبقى فلسفة تحول لا فلسفة وصول ، وفي انفتاح على العالم والتاريـخ والانسانية الى اللانهاية . في هذا النظام الصارم لهذه الفلسفة المادية ذات الاتجاه العملي ، ما هي وظيفة الأدب وما مكانته ، والى اين يتجه في اهدافه ؟

ترى الماركسـية ان البنى التحتية والبنى الفوقية في المجتمـع متصلـة اتصـالا وثيقـا جـدا يلعب فيه شكل الانتـاج المادى الـدور الأساسـي ، "فهو الذى يحـدد

1- Marx, Karl; Engels, Friedrich: Sur la Littérature et l'Art, Editions Sociales, Paris, 1954. p. 149.

اشـكال الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية"[١]. والسوءال هنا: هل الأدب منفعل فقط بحيث يأتي نتيجة لأشكال الانتاج المادى ؟ ان العلاقة الديالكتيكية ما بين البنى الفوقية والبنى التحتية تجعل الأدب فاعلا، لأن ماركس يعتبر ان العمل الفني ،كأى سلعة اخرى ، لا يستجيب لحاجات الانسان وحسب ، بل يخلق فيه حاجات جديدة[٢]. ولعل ادراك الماركسية لخطورة هذا التفاعل هو الذى فرض الالتزام على ادبائها . والمرجّح ان أول فرض الالتـزام على الأدب بقوة وجذرية هو لينين القائل: "على الأدب ان يصبح جزبيا ... فليسقط الادباء اللاحزبيون ! فليسقط الادباء الذين يضعون انفسهم فوق الناس. يتحتم على الأدب ان يصبح بالضرورة جزءا مرتبطا ارتباطا لا فكاك منه بالأجزاء الأخرى من العمل الحزبـي الاشتراكي الديمقراطي .. وظيفة الأدب ان يكون عجلة صغيرة وبزالا في آلة اشتراكية عظيمة تحركها الطليعة الواعية للطبقة العاملة كلها"[٣] ولئن بدا من هذا القول ان الادباء هـم موظفون عند الطليعة الواعية ، سواء انتموا اليها أم لم ينتموا، فهم عند ستالين "مهندسـو الروح البشرى" ،كما يذكر جدانوف في كتابه "أن الأدب كان مسوءولا". ويشدد جدانـوف على الدور القيادى الخطير الذى يتعين على الأدب والفن القيام به[٤]. ومهما يكن للأدب من دور طليعي أو وظيفة فهو ابدا في خدمة الشعب ، وهو في الحساب الأخير مسوءول أمامه . وما عليه من أجـل اتمام واجباته الا ان يهتدى بهدى اسلوب الواقعية الاشتراكية[٥] وهـو الاسلوب الأدبـي المعتمـد عند الماركسـيين لأنه يمزق السـتار السـحرى الذى غطت الرومنطيقية به الوقائع[٦]. كما ان اسـلوب الواقعية الاشتراكية يزعـزع تفـاوءل العالـم

---

١) Ibid., p. 149

٢) Ibid., p. 182

٣) Lenin Vladimir; "Party Organization & Party Literature", Lenin and Books, (ed. A. Okorokoul), Orogress Publishers, Moscow, 1971. pp. 14-15.

٤) جدانوف ، اندريه: ان الأدب كان مسوءولا ... دار القارئ العربي ، تر : رئيف خورى ، بيروت ١٩٤٨ ص ٧١_٧٣ .

٥) م.ن : ص ٨٨ .

٦) Freville, Jean: Préface : "La Littérature et l'Art dans l'oeuvre de Marx et Engels", Sur la Littérature et l'Art, p. 75.

البرجوازي ، ويرغم القارئ على الشك في نظام ذلك العالم . وعلى سبيل المثال، نجد ان القصة في المفهوم الاشتراكي تتم رسالتها - كما يقول انجلز - بواسطة التصوير الدقيق للعلاقات الواقعية ، ولو لم يعط المؤلف حلا للمشكلات التي يطرحها(١).

والمقصود بنقل الوقائع في أدق صورة تنبيه القارئ لواقع الحال وتنمية وعيه به . كما ان الغوص في دقائق الواقع يبرز الوجه الظالم للاوضاع، ويستثير حماسة القارئ فيدفعه الى الثورة . كل هذه الأهداف تضفي على الاسلوب الأدبي أهمية كبرى ، اذ ان الفن ليس مطالبا بالكشف عن معان جديدة أو اقتراح حلول للمشكلات ، لأن العقيدة هي التي تطرح الحلول . فالتفرد في الأسلوب هو الفن، والتفنن في الأسلوب من شأنه ان يجتذب الأنظار ويشحذ الأذهان . وهذا التنبه أول طريق الوعي . ويعتبر ماركس، توكيدا منه على أهمية الأسلوب " ان وضع الآثار الأدبية غير الممتازة بين ايدى العمال جناية"(٢). أما انموذج الأسلوب الجيد فوجده ماركس في كتاب لبرودون "كهرب الأذهان" ، فكتب عنه: " أرى ان الميزة الأساسية لهذا الصنيع الأدبي هي اسلوبه : جرأة مثيرة ... فأحكام مبرمة ، وسخرية مرة . شعور صادق وعميق بالاشمئزاز من فساد الواقع، مع جدية ثورية ..."(٣)

وطريق الأدب - حسب النظرية الماركسية - واضح يمكن تصويره على النحو الآتي :

الواقع معطى ، والزاوية الفكرية العقائدية محددة ، والطريق الأدبي مرسوم - فهو طريق الواقعية الاشتراكية - وهذه بدورها ترسم طريق الأديب الى التحرر والمساواة . فان هو ابتغى الحرية فما عليه الا ان ينتمي الى الحزب ، كما أكد ذلك لينين، وعلى الأدب والشعر ، كما على سائر الفنون ، ان تتضافر في النضال

---

١) Marx et Engels: Sur la Littérature et l'Art pp.314-315.

٢) Ibid., p. 199.

٣) Ibid., p. 200.

ضد سلطة المال في مجتمع يجعل جماهير الكادحين تعيش في فقر مدقع، في حين ان زمرة من الأثرياء تحيا حياة طفيلية(١). ان الفنان مناضل قبل ان يكون فنانا، وعليه ان يناضل كانسان، ولا يعفيه شيء من واجبه النضالي، مثلما ان كونه فنانا لا يميزه بشيء عن سائر المناضلين: "ففي المجتمع الشيوعي ليس ثمة رسامون، ولكن في أقصى الأحوال يمكن القول ان من بين الشعب اناسا يتعاطون الرسم في ما بينهم "(٢).

اذن فان الماركسية تنظر الى العمل الفني نظرتها الى أي عمل آخر فيختلط لديها نشيد الشاعر بلغط العمال داخل اللعبة الاستهلاكية. لأن الكاتب في المجتمع الاستهلاكي يغذّى أموال الناشر ومن ثم فهو أجير عند رأسمالي. وكل حرية انما تقوم في الأساس على التحرر من وطأة المال، وهذا التحرر لا يتم الا بالنضال المشترك، أي في التخلص ايضا من الفردية، وفي تخطي الأنانية والذات المنعزلة.

فالقضيتان متلازمتان أعني التحرر من وطأة المال والتحرر من الفردية، والثانية شرط لازم لاتمام الأولى. فكل فرد على حدة يعاني من الأوضاع ذاتها. وقد مضى زمن التفجع، زمن ان كان الشعر مراثي ونوحا غنائيا. على الشعر اليوم ان يقوم بدور عملي فعّال، عليه ان يكون في خدمة الشعب، أي ان يضحي جماهيريا. وعندها، يقول لينين: "سيكون أدبا حرا لأنه لن يخدم بطلة متخمة أو عشرة آلاف من النخبة يسأمون ويوجعهم سأمهم، وانما يخدم ملايين وعشرات الملايين من الكادحين الذين يشكلون خيرة أهل الوطن وقوته ومستقبله "(٣).

ماذا يفرض مثل هذا الالتزام على الشاعر؟

يؤمن ماركس عن يقين بأن "الطبقات الشعبية قادرة على اثبات انها تعرف كيف ترتفع بثقافتها دون وصاية من أحد "فهو يرى في آلامها حافزا

---

١) Lenin, V. : "Party Organization and Party Literature", Lenin on Books, p. 18.

٢) Marx et Engels: Sur la Littérature et l'Art, p. 176.

٣) لينين فلاديمير، في الأدب والفن، ترجمة يوسف الحلاق، منشورات دار الثقافة، دمشق، ١٩٧٣، ص ٥٦.

لتقدمها وتطورها[1] يقول ماياكوفسكي "ينبغي ان يكون الفن السوفياتي البروليتاري مفهوما لدى الجماهير الواسعة ... شريطة ان يضاف اليه مع الزمن شيء من التهذيب والدعاوة، فالفن لا يولد جماهيريا ولكن يغدو جماهيريا"[2] .

ان المهمة التي القتها الماركسية على عاتق الفن هي قيادة الناس الى الثورة من أجل تحقيق المساواة في الحرية . فالفن في الماركسية نضال من أجل الحرية ، يتنازل فيه الفنان عن حريته الذاتية ، لأن مصيره هو مصير الجماعة ذاتها ، وعملها خاضع -كعملهم- للنظام الاقتصادي المستغل . لذلك كانت حريته من حريتهم .

ولئن كان في هذا القدر من التنظير ما يخرج الشاعر من عزلته وفرديته ، فان فيه أيضا ما ينفي عنه حريته الفنية بحيث يمسي الفن اداة أو وسيلة ثورية خاضعة للفكر الماركسي ، محددة بواقع واحد دون سواه ، وهو واقع الظلم الاجتماعي .

بعد ان تم تحديد المضمون بهذا الشكل الصارم والنهائي ، قد يقع في روعنا ان الحرية الوحيدة التي بقيت للفنان والأديب هي حرية التفنن بالأسلوب . ولكن الواقعية الاشتراكية قامت هنا أيضا بتحديد الأسلوب المطلوب لاثارة الحمية المبتغاة ، دون ان تفرق تفريقا ذا بال بين الشعر والنثر والصحافة .

ان الماركسية في مراحلها الأولى ، لم تكن من العنف والتصلب على النحو الذى بلغته على يدى لينين ، اذ ظل ثالوث الفن -الحق والخير والجمال- محتفظا لدى ماركس وانجلز بنوع من التوازن ، وبقي للجمال اعتباره وان وظف لدى الخير العام والواقع . ولهذا آثر ماركس مثلا ان تبقى الآراء السياسية مستترة في العمل الفني -وبقدر ما تستتر يكون ذلك أفضل من الوجهة الفنية[3] . أما

---

(1) Marx et Engels: Sur la Littérature et L'Art, p. 317.

(2) ماياكوفسكي ،ف : الأعمال الكاملة تر : جودت بلال اسماعيل ،ج ١٢، موسكو ١٩٥٩ ص ١٦٤-١٧٠ .

(3) Marx et Engels: Sur la Littérature et l'Art, pp. 317-318.

انجلز فقد اهتم بوضع معادلة بين الفكر والأدب ، بشكل يحفظ للعمل الفني قيمته الحقيقية من حيث هو صنيع فني . وقد دعا الشعراء الى مواراة آرائهم خلف المعطيات الفنية وجعل هذه الآراء تنبثق من الأفعال والمواقف بدل التعبير عنها مباشرة وجهرا بوضوح [1]. ان ما يسميه انجلز " الميل " في القصة أو الميل في الشعر (à tendance) هو ما يشكل الأدب الواقعي الذى مهمته التوعية . ترى هل أقام انجلز فرقا بين القصة والشعر حين قرر ان القصة تؤدى رسالتها اذا وصفت الأوضاع وصفا دقيقا حتى لو لم يعط الكاتب حلا للمشكل المطروح ، في حين ان من السيئ في الشعر ان يظهر ميل الشاعر أو اندفاعه نحو البطل ؟ وبعبارة اخرى هل اختلف خط الشعر من الالتزام عن خط القصة مثلا ؟

لا بد من الرجوع الى آراء نفر من الشعراء الملتزمين ، انهم أقرب الى التجربة الفعلية منهم الى التنظير والتحليل . ذلك انه بعد مرور ما يزيد على نصف قرن من الزمان على ظهور آراء لينين ، وبعد ان فرض الفكر الماركسي نفسه على الشعر من خارج ، أصبح للشعر منطقه الماركسي ، وغدا تعاطف الشاعر الحميم مع الشعب مقياس جودة شعره . وبات واجبه الانساني بالتحديد " هو الالتحاق بالقوى المنظمة للشعب التحاما حياتيا وروحيا عبر الألم والأمل ، لأن التغيير المنشود عند الكتاب والأمم سوف ينبثق عن هذا التيار الشعبي وحسب " [2] .

فبين الجماهيرية والفردية ، يعرف الشاعر كيف يجمع الاضداد ، وكيف يوفق بين العيني والكلي ، وكيف يغوص في التجربة الفردية الى أعماق الضمير البشرى فيعاني فيها آلام الناس وينشد آمالهم لكونه منهم ولأنهم جميعا يضجون في اعماقه .

---

(١) Ibid., p. 314.

(٢) Neruda, Pablo: Towards the Splendid City, Farrar Strauss and Giroux, New York, 1972. p. 29.

في قعر هذا الضجيج يعيش الشاعر تجربة عزلة وصمت وصعوبات تتشكل فيها تجربته الشعرية، كما يرى نيرودا: " يجب ان نمر في الوحدة والصعاب، في العزلة والصمت، حتى نبلغ المكان السحري حيث يمكننا ان نؤدي رقصتنا التعسة وأغنيتنا الحزينة، حينئذ تتجلى أقدم طقوس وعينا حقيقة وجودنا الانساني وايماننا بمصير واحد "(١) . في العزلة والصمت يلتقي الشاعر احلام الناس وآمالهم، فيتفجر الشعر بالتزام عفوي. ان ما فرضه لينين فرضا على الأدب للحاق بالنضال الشعبي يحسه نيرودا شيئا من طبيعة الشعر، لأنه " يصهر الواقع ويوحّده مع الأحلام "(٢) .

وبما ان الشعر الملتزم يصهر الواقع ويوحده مع الغد، فالالتزام ليس افقيا فحسب، أي ان دوره الأممي لا يقتصر على التوحيد بين الشعوب في كل مكان على سطح الأرض، بل هو عمودي ينشد توحيدا بين ماضي الشعب وغده ويعمق خبراته في كل العصور. بهذه الطريقة يمسي الشعر مدماكا " في عمارة المدينة المنشودة "(٣) .

فالشاعر يغوص في أعماق مجتمعه وخفايا وعيها، ليحمل روح الشعب المتنفسة في اللغة والمدونة في تاريخ نضالها. ان روح الشعب هو الذي يمد الشاعر بالكلام. وهذه هي العظمة التي رآها جارودي في تقويمه سان جون بيرس شاعرا ملحميا: " ان روح الشعب بكامله ضرورية من أجل التسامي الى مخاضات الطبيعة والتاريخ ومن أجل ادراك معانيها الاساسية وامتداد صداها في المستقبل ... ومن رام انشاد مثل هذه القصيدة لا يسعه ان يكون منفردا. عليه ان يكون واحدا مع الكل، ومؤيدا من الجميع. فلابد اذن من وصل الشاعر بالجميع ليلتهب بآلامهم ويلهبهم بآماله(٤). انه من الشعب، وهو للشعب يكتب " ويحضر الخبز

(١ Ibid., p. 21.

(٢ Ibid., p. 19.

(٣ Ibid., p. 29.

(٤ Garaudy, Roger : D'un Réalisme sans Rivages, Editions Plon, Paris 1956, p. 136.

اليومي " (١) .

كان ماياكوفسكي قد طالب بحقبة يطوّع فيها الفن ويشذّب ، فيلقح بالدعاوة ليصبح جماهيريا . اما نيرودا فيطالب الشعب بأن يتخذ الشعر هاديا له لان حلم المستقبل كامن في رؤيا الشاعر . ويمثل على ذلك بالشاعر رامبو الذى عبر عن المستقبل كله بهذه الكلمات: " بالصبر الملتهب نفتح المدينة البهية التي تهب النور والعدل والكرامة للبشر اجمعين . اذ ذاك لا يكون النشيد قد انشد عبثا ". (٢) على ان اتحاد الشاعر بالشعب من خلال النشيد لا يكون مع شعب دون سواه ، بل انه اتحاد مع شعوب الارض كلها ، لانها تعيش مصيرا مشتركا عبر نضال مشترك ، ولا بد ان مستقبلها مشترك ايضا . " من هذه الاناشيد يطل وجه الامال الملموسة التي ناضل من اجلها قوم هبوا ولن يعودوا ينكسون هاماتهم على ارض آسيا وافريقيا واميركا اللاتينية . لقد وضع هؤلاء حدا للعصر الحجرى وبنوا مستقبل الانسان الاشتراكي ". (٣)

بالرغم من هذا الاقتناع الضمني عند الشاعر بوجوب الالتحاق بالتيار الشعبي ، ترتفع اصوات شعراء آخرين يطالبون بالحرية الفنية . اذ لا حاجة لقيود فنية تحدد التجربة الشعرية وتغمز من صدقها ، ما دام التزام التيار الشعبي قناعة ضمنية . ولعلنا واجدون في الرسالة التي وجهها احد الشعراء الملتزمين الى ماركس نفسه شهادة حول هذه المسألة . يقول الشاعر فرايلغراث: " الحرية ضرورة لطبيعتي كما لطبيعة كل شاعر . اما الحزب فأشبه بقفص . وانا اوثر لاغاني الحرب ان تنشد خارج القفص . كنت شاعر البروليتاريا والثورة امدا من الدهر .. اريد ان احلق بجناحي ، ولا انتمي الا لذاتي . كما اريد ان اتحكم كليا بنفسي ". (٤) وفي ضوء هذه المطالبة واشباهها ، نفهم حكم ماركس على الشعراء بأنهم " غريبو الاطوار ويجب

---

١) Neruda, Pablo: Towards the Splendid City, p.23.

٢) Ibid, p.35.

٣) Garaudy, Roger: D'un Réalisme sans Rivages, p.139

٤) Marx et Engels: Sur la Littérature et l'Art, (lettre à Marx, 28 Fevrier 1960). p.377.

ان يتركوا وشأنهم فلا ينطبق عليهم ما ينطبق على الناس العاديين"[١] .

الا ان لينين لا يقبل بهذه الاستثناءات[٢] على الاطلاق، فهو يفرض الالتزام ويفرض الأدب الحزبي ويعطيه وظيفة الدعاوة في الآلة الاشتراكية العظمى . فليست الحرية الفنية لدى الشاعر أولى بالاهتمام من حريته كأنسان ، لان هذه الحرية هي مركز نضال الماركسية في أوروبا وأميركا اللاتينية ، وبلاد العرب وافريقيا . ففي أوروبا اختلط هذا المفهوم للالتزام في الشعر بالمفاهيم الاغريقية للشعر ورسالته . فقد حدد جارودى للشعر مفهوما قد يعتبر لونا آخر من ألوان المحاكاة المعتد بها عند أرسطو :

" يبتعد الشعر عن الاشتغال بنقد ما هو موجود أو تصويره ، لينصرف الى خلق عالم أكثر واقعية وصدقا ، والتبشير به . اذ ذاك يغدو الشعر طريقة معرفة وكشف ، وتصبح النزعة الجمالية قيمة اخلاقية ونهجا تتمجد به الحياة ويتخطى الانسان ذاته " . ويستشهد جارودى بقول فاليرى " ان الشعر يحضنا على الكينونة ، أى على ان نتكون ونصير ، أكثر مما يدعونا الى الفهم والتحليل"[٣] . هذه الصيرورة الدائمة ، والتحول المنشود ، والتخطي المستمر ، تؤلف جميعها الفعل الحزبي المفروض على الملتزمين ــ أى الثورة . وحركة الشعر هذه فعل ثورى يعيد الى الشعر مكانته في معركة الحياة كما ترى من المنظور الماركسي .

ومن اميركا اللاتينية يأتي تأكيد ذلك بصوت الشاعر بابلو نيرودا في كتابه " نحو المدينة البهية" : حيث يقول : " اؤمن ان الشعر فعل تلتقي فيه العزلة بالجماعية ، والأحاسيس بالعمل ، وحميم الذات الفردية بحميم الذات البشرية وبجوهر الوجود الطبيعي"[٤] . لقد وجد نيرودا في الشعر كل معاني الالتزام الذى

---

١) Ibid., p. 333.

٢) انظر رد لينين على غوركي في رسالة بعنوان "كيف نحصل على السلام" ، جوابا عن رسالة من غوركي يعترف فيها بقوله : " اعرف اني ماركسي سيء ثم اننا نحن الفنانين، اناس لا نستطيع ان نتمالك انفسنا " . لينين : في الأدب والفن، الجزء الثاني ص ٦٠ .

٣) Garaudy, Roger : D'un Réalisme sans Rivages, p. 125.

٤) Neruda, Pablo : Towards the Splendid City, p. 19.

الذى تفرضه الايديولوجية الماركسية من تنكر للفردية ، وانخراط في العمل النضالي ، والتصاق بالجماعة ، وتتبع الوجود الطبيعي الى أقصى حدود تحولاته ·

ولقد حصرت الماركسية اهتمامها بالتحرر المادى ، وبذلك يكون الباب قد ترك مفتوحا لأى تيار ينادى بالحريات الأخرى · ولعل أهم تلك الحريات هي الحرية النفسية والفكرية التي تناولتها الحركة السريالية ·

٢– المفهـوم السريالـي للالتزام

ورثت الحركة السريالية(١) حلم الرومنطيقية وتشربته ، واغنته بما اكتشفه سيغموند فرويد (١٨٥٦– ١٩٣٩) وتلامذته من علماء النفس لتقصي الباطن وتعليل ظاهرة الحلم • كما تبنت مفهوم الماركسية في نظرتها الى مستقبل عادل للانسانية ، وراحت تستغل ما وصل اليه الفكر البشرى في مواجهة الانسان لمشكلات الوجود •

على الصعيد النضالي تلقت السريالية من ماركس مقولته بان الانسان كان حتى الآن يسعى الى فهم العالم ، وعليه من الآن فصاعدا " ان يحول العالم " • ودمجت هذه المقولة مع رافد آخر تلقته من الشاعر رامبو يحض على مبدأ " تغيير الحياة "(٢) •

من الجدير بالذكر ان تفجر الحركة السريالية قد صادف تفجر الحرب العالمية الاولى ، اما التحاقها بالماركسية فقد تم في فترة ما بين الحربين ، في التحديد الذى وضعه للسريالية منظّر هذه الحركة ومرسي اهم قواعدها ، الشاعر اندريه بروتون (١٨٩٦– ١٩٧٨) تشديد على التحرر النفسي او الوجداني الذى اهملته الاهتمامات التحررية الماركسية او الذى جعلته مجرد نتيجة تابعة للتحرر الادبي • ويتجلى هذا التحرر في " التلقائية الوجدانية الخالصة التي يتوخى بها التعبير قولا او كتابة ، او بأى سبيل لسبر الذات الحق ، في غياب رقابة العقل ، وبمنأى عن كل شاغل جمالي او اخلاقي " •(٣) ولعل ما حمل اعلام هذه الحركة على نقض المسلمات الادبية والفكرية الموروثة هو اقتناعهم اليقيني ، بوحي مآسي الحرب العالمية الاولى ، ان النظم القائمة ، والوسائل المتوارثة ، لم تفض الى حل معضلات الانسان ، وان حل هذه المعضلات يقتضي استحداث منهج مفارق جديد يستند الى حقيقة عليا شاملة لم يدركها الانسان من قبل • ومن شأن هذه الحقيقة العليا ان تبرز بعض اشكال الترابط الفكرى الخفي الذى اغفله الادباء • والحركة السريالية وطيدة الايمان بالقدرة الكلية لدى الحكم

---

١) اول بيان لهذه الحركة صدر سنة ١٩٢٤ •

٢) Breton, André : Manifestes du Surréalisme, "Discours aux Ecrivains", Edition JJ. Pauvert, Paris, 1962, p.285.

٣) Ibid, p. 40 .

على كشف ذلك الترابط الخفي ،لان الفكر فيه يجرى سادرا على هواه ، وعلى غير ما يفرضه العقل الصارم • وتعتقد الحركة السريالية انها اذا، اعتمدت هذه المسلمات انهارت المناهج الموروثة وقامت مناهج جديدة على مسلمات جديدة ، لتحل المشكلات الاساسية في الحياة• المشكلة الاساسية التي تلتزمها السريالية هي الكشف عن حقيقة الذات في حريتها الكاملة حتى يصبح بناء المجتمع الحر ممكنا • وسبيلها الى اعماق الذات هو " الغوص اللولبي في النفس، واثارة الجوانب المغفلة ، وتعتيم النواحي الاخرى تدريجا ، والسير المتواصل في قلب تلك المنطقة الخفية من الذات التي ما برحت محرمة حتى الآن ".(١) ففي اعماق النفس الانسانية دهاليز اذا اكتشفت كانت خير معابر للوصول الى حقيقة الذات • ويستند هذا الهاجس السريالي الى النقد الفرويدى الذى يطلب من الادب ما يطلب الطبيب النفسي من المريض، وهو ان يطلق العنان لمجرى افكاره فيأتي الكلام عفويا وتعبيرا تلقائيا عن مجاهل الاعماق•(٢) ان الفن الذى " أرغم منذ عصور على سلوك المعابر المطروقة المؤدية الى الانا ، والانا العليا ، متعطش الى التغلغل في جميع ارجاء مجاهل اراضي الذات القصية"(٣)

ثم ان الثورة التي نادت بها الماركسية من اجل تحرر الانسان اهتمت بقلب الاوضاع الاقتصادية والمادية والاجتماعية ،بينما تقول السريالية بقلب الاوضاع الفكرية والمناهج العقلية ، وتجد في الكتابة التلقائية وحدها السبيل لتحرر الانسان ، اذ بها يكتشف اللاوعي وتتحرر مجالات لدنية مختلفة لم يكتشفها المنطق الواعي بعد • فهي عالم يزدحم بالطفولة والاساطير ، يسوده الخيال ،وجماله الوحيد موجود في الخارق • لقد استتر الشعر والحلم والخوارق في النفس وصمتت جميعها تحت وطأة العقل الديكارتي طوال قرون ، وحالما يكسر طوق الكتابة التقليدية ينفسح المجال

---

(١) Ibid ,p.167-168 .

(٢) Ibid, p.36-37.

(٣) Ibid, p. 272.

امامها لتعبر عن وجودها .. ولعل في وجودها هذا سر العالم المفضل ،وهو بالتالي ليس وهما ، ولا هو مرتجى الخيال ، لكنه موجود في الحقيقة الدفينة في الانسان. ويلاحظ بروتون آسفا " ان الاولاد يفطمون باكرا عن الخارق بحيث لا يحتفظون بعد ذلك بكثير من طراوة فكرهم ".(١) وهم ، بالتالي ، لا يحتفظون بكثير من صدق وجودهم وبراءته وعفويته . " فقد تكون الطفولة اقرب شيء الى الحياة الحقيقية ، لهذا فان الفكر الخارق في السريالية يحيا بفرح الوجه الافضل من طفولته ".(٢) والسريالية انما تطالب باعلاء صورة الطفولة لتحرير الانسان من حنينه المكبوت ،لايمانها بان " الملكات الاساسية في الانسان لا تتغير ".(٣) ومن هذه الملكات ميل الانسان الى الخارق فهو مستمر البقاء وهو في رأى بروتون مقياس الجمال عند السريالية ، ولعل في التعبير عن الخارق دليلا على حرية الشاعر لانه خروج عن الجمال التقليدى. فالسريالية ترى ان غفوة الخيال ، بالشكل الذى فرضته عليه العصور الكلاسيكية ، ركود وانعدام في ملكة الخلق . فالفن في العصر الحديث "مدعو في تطوره الى ان يعرف ان قيمته تكمن في الخيال وحده ".(٤) وقد بلغ بروتون حد" القول ان " الخارق دوما جميل ، وان اى خارق هو جميل ، بل لا جميل الا الخارق "،(٥) ولعل عذره في هذه المغالاة انه يهدف الى انصاف هذا الخارق الذى عانى من مبالغة الخصم في السخرية منه. فالسريالية ليست فقط ثورة على القيم الجمالية السائدة ، بل هي ايضا عودة بهذه القيم الى فطرة البدائيين ، الى صدق الطبيعة ، الى العفوية التي توفرها الكتابة الآليـــة او التلقائية . فهذه من شأنها ان " تستخرج من المخزون الشعرى والفني الرموز الهاجعـة ،فتخرج وقد اكتست حلتها الفنية وتنتشر في حياة الجماعة من خلال اعمال بعض الافراد ".(٦)

(١ Ibid p. 295

(٢ Ibid,p.56

(٣ Ibid ,p.295

(٤ Ibid, p.258

(٥ Ibid,p.27

(٦ Ibid,p.271

تبدو مسؤولية الشاعر هنا ذات وجهين : فواحد ينشر في الجماعة رموزا جديدة ، وآخر يستمد من الجماعة النماذج الاصلية لهذه الرموز. في هذه المبادلة " يتخلى الفنان عن فرديته ويتصرف بكنز ينفرد في ملكيته، ذلك هو كنز الجماعة". (١) هذه العلاقة ، وان كانت وثيقة الوشائج ، فهي لا تفقد الاديب دوره الشخصي . ذلك ان الكتابة بما فيها من اشارات ورموز، وان كانت موروثا اجتماعيا تبقى ذاتية متفردة واختيار هذه الرموز والاشارات دليل على تفرد الذات المؤلفة ،(٢) ودليل على وجود هذه الرموز والاشارات في عالم الانسان الاجتماعي كما في عالم الفرد الواقعي ،وفي طبيعة الوجود (٣) نفسه . هكذا يدخل الشعر صميم الكيان الانساني وينفذ الى اعماق النفس فيفجر فيها طاقات الخلق. ان الشعر وحده يستطيع خلق عالم افضل ، لانه وحده يستطيع التخلغل الى هذه الاعماق الانسانية : "ان الفكر العادى غير المصقول بالشعر عاجز عن الوصول الى تلك القدرة الخلاّقة التي تملكها الآلة الشعرية" (٤) ، هذا ما جاء في تعليق الناقد هنرى نادو على كتاب " الحمل بلا دنس" لبروتون والوار،فالواقع المرفوض اذن هو الذى صنعه الفكر العادى، والوعي المرصود بالعقلانية الديكارتية . "وان الضرورة التي تفرض ذاتها اذ ذاك هي ضرورة تحويل العالم التي تفوق جميع الضرورات شأنا ،وينبغي ان تجنّد الوسائل جمعاء لخدمة هذا الهدف ، وان يؤجل كل ما عداها من اهداف فكرية" (٥) .

ان السريالية لم تتلق من ماركس مبدأ "تحويل العالم فقط" وانما رضيت ايضا بالاشتراكية مضمونا لدعوتها الى مستقبل عادل . لقد اقتنعت بالطرح الماركسي من الوجهة الاجتماعية . الا انها تفردت بمواقفها الخاصة اثر خوضها المعترك الاجتماعـــي .

---

(١) Ibid p. 272

(٢) Durplessis, Yves: Le Surréalisme, Presses Universitaires de France, Paris,1958, p.100.

(٣) Carrouges, Michel: André Breton et les Données Fondamentales du Surréalisme, collection Idées, Gallimard, Paris, 1950, p.367.

(٤) Nadeau, Maurice: Histoire du Surréalisme, Editions du Seuil, Paris, 1964. p.137.

(٥) Breton, André: Manifestes du Surréalisme, "Position Politique de l'Art d'Aujourd'hui", p.261.

فبروتون يرفض وجود ادب للبروليتاريا ، كما يرفض ادب الدعاية لانه يرى في ذلك تجميدا للفكر ، وتقييدا لحرية النقد الذاتي التي يجب ان يتمتع بها الاديب والفنان. هذه الحرية هي حرية فهم العالم في غياب قواعد ايديولوجية ثابتة تملي على الفنان قوالب فكرية جامدة. لذلك كان بدء طريق السريالية لتحويل العالم احداث ثورة في هذه القوالب الجامدة ، فان " تحويل العالم يجب ان يبتدئ باعمال الفكر فيه بطريقة غير التي الفناها ". (١) هذه الثورة في الفكر هي سر الخلق الفني والابداع. وقوامها حرية الفنان ، تلك الحرية التي تجعله مسؤولا عن اختياراته الفنية ، لانه بها يلتزم تحويل العالم. ذلك ان الابداع الفني تعبير عن فهم الفنان للعالم ، وهذا الفهم يبقى ميدان حرية الفنان ، ويبقى بالتالي مركز مسؤوليته فينشأ عن هذا الترابط ان " كل خطأ في تفسير الانسان ينجم عنه خطأ في تفسير الكون. وفي هذا عائق لتخويله ". (٢)

بهذا السياق يمكن تحديد مسؤولية الفنان السريالي فاذا اعدنا الى هيكل الالتزام الذى رسمناه في مقدمة البحث قلنا ان الواقع الذى تثور عليه السريالية وترفضه هو الواقع العقلي الذى يشوّه حقيقة الانسان ، اما الفكر الكفيل بتحطيم هذا الواقع واعادة بنائه فهو الخيال المكبوت في الاعماق الانسانية المتصلة بالطفولة وعالم الاساطير والخوارق حيث تهجع الرموز. ان الفن حين يستثير هذه الرموز من اعماق اللاوعي يغتصب رتابة الوجود اذ انه يفجر بواسطة الكتابة المتداعية نفسا شعريا جديدا ذا رموز متجددة ، وينبش من النفس البشرية روحا جديدة تتغير بها الحياة انطلاقا من جذورها العميقة المتأصلة داخل الانسان. وهكذا يكون معنى التزام الفنان في نظر السريالية ان يعيد هندسة العالم على اسس عفوية تكون اقرب واصدق بقدر الامكان من حقيقة الذات الانسانية بكامل ملكاتها.

(١ Breton, André : Entretiens 1919-1952, Gallimard, Paris, 1969.p.28.

(٢ Breton , André : Manifestes du Surréalisme, p.263.

يظهر من هذا العرض ان حرية الفنان هي المنطلق الاساسي . لذا تميزت السريالية بالدفاع عن العبقريات الفردية . غير ان هذا التعارض البادي بين الحرية الفردية والالتزام الجماعي يستلزم اثارة مسألة صلة الشاعر الفرد بالجماعة . وعن هذه الصلة يقول بروتون في الشعراء : " انهم يجدون انفسهم امام احد خيارين : فاما ان يتخلوا عن تفسير العالم ونقله وفقا لما الهم اليه كل منهم من تفسير متفرد ، انطلاقا من اعماق ذاته ، وفي هذا سر خلوده وعظمته ، فان هو تنازل عنه صار عاديا جدا ، واما ان يتخلوا عن المشاركة في تحويل العالم على صعيد العمل التطبيقي ".(١)

فان صح ان ملكة تفسير العالم ونقله منوطة بحرية الفرد فان الشاعر ، على الصعيد العملي ، لا بد له من ان ينخرط في صفوف الناس ليكون صنيعه ذا فعالية . وفيما تدرك السريالية هذا الامر تدرك ايضا ان تجربة تفسير العالم ونقله تعبر باللغة . وان عبورها باللغة يجعلها تجربة جماعية ، لان اللغة برموزها واساطيرها "كنز" اجتماعي منه يغرف الفنان واليه يضيف . وبما ان هذه الدعوة في جوهرها دعوة الى التأمل الفكري ، فقد ادت بالسريالية الى رفض العنف ، مما اتاح لخصومها ان يتهموها بالتخلي عن النضال الفعلي . وقد تنبه بروتون الى ما اخذ عليه من تقاعس ، فاحتج لموقفه بقوله : " كل شيء يحمل على الظن بان للفكر دور المخدّر ، ولكن الفكر يولد (في النفس) حاجة قد تدفع الانسان الى اعنف الثورات" .(٢) وهكذا تكون السريالية ثورة فكرية في المكان الاول ، ثم يأتي ، او لا يأتي ، العمل الثوري .(٣)

الثابت اذن ان السريالية تلتزم الثورة في الفكر ، لكن الالتزام العملي المباشر للثورة الاجتماعية يبقى رهنا بذلك الخيار الذي يواجهه كل شاعر سريالي .(٤) تعترف السريالية بضرورة التغيير والثورة الاجتماعية ، لكنها لا تسلم قط بأن تطغى

---

١) Ibid, p. 250.

٢) Ibid, p. 51

٣) Ibid, p.197-198

٤) Ibid, p. 243

تلك الضرورة على المطالبة بالامر الاساسي الذى تلح عليه ، وهو : تفجير الطاقات الفكرية اللاواعية ، ولا ترضى بالتنازل عنه للحاجة الماسة الى الثورة الاجتماعية.(١)

عند هذا الحد الفاصل تفترق السريالية عن الماركسية ،وان ظلت ترى فيها املا لتحرير الطبقات والشعوب المظلومة (٢) . ولا ريب في ان هذا لون من الوان الالتزام العملي . والسريالية لا تتخلى عنه لئلا تفقد غرضها ومضمونها ودورها التاريخي . لكنها ترفض على اى حال الالزام والتقيد بفكر ثورى سبقت اليه ، لئلا تقع في الاقتباس والتكرار.(٣) هكذا يسلم للسريالية تفردها في موقفها الفكرى الثورى ، وتبقى الطليعة السباقة في الفكر المعاصر . فهل يعني ترجيح الجانب الفكرى على الالتزام العملي ان السريالية اقامت الطلاق بين الفكر والواقع؟ ان المسعى الصريح للسريالية هو الاتجاه الى " اكتشاف مجاهل اللغة بالروح المغامرة نفسها التي يقتحم بها الشارع في النضال . بهذه الروح تريد السريالية اكتشاف مجاهل الحلم"(٤) . ان ما يبدو من طلاق بين الحلم والواقع انما يلوح على هذا النحو للعقل التقليدى فقط ، اما السرياليون فلا يفصلون الرؤيا عن الواقع ، ولا يفصلون فعل التغيير الثورى عن الحلم . يعلن بروتون انه يؤمن " ان الحلم والواقع اللذين يبدوان متناقضين سوف ينحلّان الواحد في الآخر ، في صيغة واقع مطلق ، في ما فوق الواقع ، اذا جاز التعبير . واني لساع الى تحقيق هذا ، رغم يقيني بانني لن افلح . فأنا لا اعبأ بالموت حيال الفرح القليل الذى سأدركه اذا تم لقاء الحلم والحقيقة(٥) . فالتزام الشاعر السريالي يعني ان يذهب الى مجاهل الغد الهاجع في الاعماق ، ليعود برؤيا المدينة الفاضلة حيث يتوحد الواقع والحلم في كل اوحد .

وقد كتب بروتون عام ١٩٣٢: " سوف يتخطى شاعر المستقبل فكرة الطلاق التام

---

(١) Breton, André : Entretiens, p.124.

(٢) Ibid,p.137-38.

(٣) Breton, André: Manifestes du Surréalisme , p.273.

(٤) Breton, André: Entretiens, p.139.

(٥) Breton, André: Manifestes du Surréalisme, p.271.

ما بين الفعل والحلم ". (١)

ليس الاهتمام بالفعل الاجتماعي الا جزءا من القضية الكبرى التي تلتزمها السريالية ، وهي تغيير العالم (٢). اذ ان الفعل لا يعنى الا بالاجتماعي المادى ، اما همهم السريالية فتتخطى ذلك الى شواغل الحلم الذى هو اساس كل عمل اجتماعي . وهكذا نتبين ان تسليم السريالية بالطرح الماركسي للعمل الاجتماعي يقع في اولى مستويات السريالية . هذه المستويات ، كما يصورها شارح السريالية دوبلسيّ تتخذ شكل هرم مقلوب ، قاعدته الماورائيات ورأسه الماركسية ، وبينهما يقع التحليل النفسي . (٣)

ابت السريالية ان تتقيد بزاوية للهرم ، فعوّلت على التحليل النفسي اداة لتحرير الاديب والفنان ، ليتسنى له ان يعانق المطلق . هذا المرمى مفتوح على الابدية ، وهو حلم تريده واقعا ، ورؤيا تريدها مجسدة في كل ما يخط القلم السريالي . وسلاحها في هذا الشوط الطويل قوة لا تقهر ، هي قوة الكينونة التي لا بد منها ، او الصيرورة البشرية التي " لا مندوحة عنها ". (٤) على هدى هذا التغيير المستمر ترفض السريالية التزاما عمليا محدودا ، يعلله دوبلسي بقوله : " ان الصنيع الفني الذى يلزم صاحبه بموقف معين يجعله دون المستوى الكوني الذى هو من امتيازاته ". (٥) من هنا كان تعالي السريالية على المناهج العملية المحض . وحتى حين تستخدم السريالية مثل تلك المناهج ، تبقى مؤمنة بدورها الرسولي الذى ينفذ الى مجاهل الاعماق النفسية ويطل على مشارف الغد : " فالفن عند السرياليين هو المشعل السبّاق الذى ينير الطريق امام التحليل النفسي والثورة . ويلتزم اتباع السريالية دورهم الطليعي هذا في سبيل عالم محرر ". (٦) الفن اذن كاشف لمناطق مجهولة في الذات ، فان عبر عنها " اصبح لغة لما لا يعبر عنه " ineffable " ، وهذا هو هدف السريالية ". (٧)

(١ Ibid, p.279.

(٢ Ibid,p.183.

(٣ Duplessis, Yves : Le Surréalisme, p.93.

(٤ Breton, André Manifestes du Surréalisme,p.274.

(٥ Duplessis, Yves Le Surréalisme,p.122.

(٦ Ibid,p.124.

(٧ Ibid ,p.82.

في هذا الحيز تجتمع كل قوى البشرية العلمية والثورية، التحليلية النفسية والمادية التاريخية ،الاجتماعية والميتافيزيقية ،وقوى الحياة الجوانية والحب ،بغية الوصول بالانسان الى اسمى مطاف(١) ان تضافر القوى البشرية . هذا هو الذى استهوى السريالية فتجندت له ،وثارت على كل وسيلة حاولت ان تحد منه . لقد احبت السريالية الذات الانسانية(٢) بكامل ما اوتيت ،وكافحت لتحرير ما نقضه (الآخرون) منها او رذلوه . " فقد رفعت عن البشر اللعنة الكبرى بفضل هذا الحب الانساني الذى تكمن فيه قوة تجديد خلق العالم " .(٣) وجعلت الفن فعل حب شامل كامل يعاد به خلق العالم . وفيه يقول بروتون : " تتخطى هذه التجربة الحقيقية حدود الفهم العادية وتسعى لادراك يقين ميتافيزيقي . هنا تذوب الانا الفردية امام اللامنتهى لان الشعراء يدركون آنذاك ان حياتهم العميقة ليست غير انعكاس للكون وفيض منه " .(٤)

يتضح هنا ان "هاجس السريالية ليس مصير الفرد الاجتماعي ،وان محور اهتمامها الحقيقي هو المصير الانساني" .(٥) وهي تسعى الى التأليف بين طاقات الافراد جميعا "حتى اذا اجتمعت طاقاتهم ولّى زمن السريالية ،اى الفوق واقعية ، وحل محله الوجود السريالي ،اى الفوق واقعي" .(٦) وبذلك يتم تحويل العالم ، ويكون الفن قد ادى رسالته حسب المفهوم السريالي ، "وهكذا يضحي ما فوق الواقع مدخلا الى الجديد" .(٧) وما فوق الواقع في رأي دوبلسي هو "غير المعروف" ، وفي رأي كاروج هو "المطاف الاسمى" ،وهو عند بروتون "الابدية" .(٨)

(١ Carrouges, M. p.368-369

(٢ Breton, A.: Entretiens, p. 114.

(٣ Duplessis, Y.: Le Surréalisme, p.121

(٤ Ibid, p. 83.

(٥ Breton, A.:Entretiens, p. 127.

(٦ Carrouges, M., p. 369.

(٧ Duplessis, Yves: Le Surréalisme, p.62.

(٨ Ibid, p.83- Carrouges, M. p.369. Breton,A.: Manifestes du Surréalisme, p.194.

اذن بعد ان التزمت الماركسية تحرير الانسان من الناحية المادية ، تلتزم السريالية تحريره النفسي والفكرى ، فتفتح بذلك نافذة على الأبدية، وطريقا يسلكه الى يقين ميتافيزيقي · من هذه النافذة أيضا يطل قلق بشرى سوف تلتزمه الوجودية ·

٣ ـ المفهوم الوجودي للالتزام

التزم الفن في الماركسية النضال الاجتماعي مركزا على الحرية المادية لتحقيق مجتمع أفضل يحقق المساواة . كما التزم الفن في السريالية تفجير طاقات الانسان المكبوتة مركزا على الحرية النفسية والفكرية لتحقيق عالم يعبّر فيه الانسان عن ذاته كلها بصورة تلقائية . أما الوجودية فقد تطلعت في الانسان الى بعد ثالث لا يحصره نظام اقتصادي سياسي ولا تحليل نفسي أو تعليل فكري ، بل يغذيه توق الى أبعد من ذلك ، وقلق مصدره الشعور الأكيد بوجود يتخطى الانسان ، يحرك عالمه ويتحكم بحياته . وقد شكل هذا التطلع قلقا ميتافيزيقيا صحبه قلق حضاري ربما وجد تعليله في ما خلفته الحربان العالميتان من ويلات وأوضاع انتصرت فيها القوة الآلية على كل القيم الانسانية . بل ان مصدر القلق الذي يؤرق الوجوديين نابع من خوف الانسان على الحرية من ان تضيع ، تسلبه اياها القوة العليا التي تتصرف بقدر العالم وتسوسه . فأجمع الوجوديون ، الملحدون منهم والمؤمنون ، على رفض الواقع الذي آل اليه العالم بعد الحربين . ولكن التباين بين الفريقين يعود الى تعليل الرفض ومعنى الثورة ، والى اختلافهما بالأخص حول المبادئ التي ينطلق منها العالم الجديد والتي يقوم عليها المجتمع العتيد .

فالوجودي الملحد يثور على القوى المتحكمة به باسم الحرية التي يحسها في داخله كمقولة أساسية تدعوه الى حياة أفضل ، فيحاول تحطيم تلك القوى المدبرة القادرة ، ويرفض اللجوء الى قوة بديلة ، لئلا تفقده هذه القوة أيضا حريته التي فيه وليست خارجه . أما الوجودي المؤمن فيرفض العالم باسم الحرية التي يؤمن انها في داخله . وايمانه بها نابع من ايمانه بأنه مخلوق على صورة الله ومثاله ، فيحاول تحطيم قوى الشر معتصما بمحبة الله الذي به تسلم حرية الانسان . بفضل هذه الحرية " الجوانية " يستطيع الانسان ان يخرج من الفوضى التي يتخبط فيها ، ومن الهلع الذي قاساه بعد حربين عالميتين ، وبفضل هذه الحرية فقط يستطيع الانسان ان يملك مصيره ،

فيتولى امـر نفسـه مختارا • عندما يعيد خلق عالـمعرف طعم العدم لكنه عالـم مدعو الى أن يكون موجودا • أما وجوده وخلقهفرهن بحرية الانسـان ـالفنان، المخلـوق الوحيد الذى يتمتع بحـريته ويعي انه حـر•

ويجمع الوجوديون جميعا على " ان الفن التزام لكن التزامه يختلف باختلاف وعـي الفنان حـريته ومصدرها • فاما ان يعرفها في ذاتها وهذا مذهب الملحدين كسارتر (١) وكامو (٢) واما ان يعرفها في ذات الله وهذا هو مذهب المؤمنين كبرديابيف• (٣) فكيف جـاء الالتـزام عند كل من هؤلاء المفكرين؟

---

١) جان بول سارتر Jean Paul Sartre ولد في باريس ١٩٠٥ • اديب وفيلسـوف• مؤسس الفكر الوجودى في فرنسـا ١٩٣٠ • مناضل ذو مواقف عملية صريحـة • اصدر مع جماعة من المثقفين الفرنسيين مجلة " الازمنة الحديثة" • مؤلفـة الغلسفي الاول: الوجود والعدم (١٩٤٣) وآخره مؤلفاته: نقد الفكر الجدلي (١٩٦٠) توفي في نيسـان ١٩٨٠•
Encyclopedia Britannica; (Ready Reference and Index) 15th edition 1978, v.8, p. 908.

٢) البيركامو: Albert Camus • ولد في الجزائر ١٩١٣ وتوفي في فرنسا ١٩٦٠ اديب ومفكر اجتماعي وسياسي وضع الخطوط العريضة لحركة فكرية قامت على اساس الحرية الفردية • عمل في السياسة وكان اتجاهه فيها يساريا • اشرف على تحرير مجلة "كومبا" (الكفاح) ١٩٣٠ • حاز جائزة نوبل للادب عام ١٩٥٧ • أول مؤلفاته: الغريب ١٩٤٢ • وآخرها السقوط ١٩٥٦ •
Encyclopedia Britannica: (Ready Reference and Index) 15th edition 1978, v. 2, p. 496.

٣) نقولا بردیابیف: Nicolas Berdiaev ولد في كييف Kiev روسيا عام ١٨٧٤ وتوفي في فرنسا ١٩٤٨، فيلسوف وناقد • كان ماركسيا ثم تحول عنها وانتقد تطبيق روسيا لآراء ماركس• واصبح فيها بعد رائدا "علما" للوجودية المسيحية وهي مدرسـة تنظر الى المصير الانساني من خلال الاطر المسيحية • نفي عام ١٨٩٩ بسبب نشاطه الماركسي قبل الثورة، ثم عين بعد الثورة استاذا للفلسفة في جامعة موسكو ١٩٢٠ • اشترك بالنهضة الثقافية والدينية في لينغراد ١٩٠٤ • والتحق بالكنيسـة الروسية عام ١٩٠٧ • حوكم على انتقاده للمجمع المقدس عام ١٩١٤ • اسس مع زملائه في برلين عام ١٩٢٢ كلية للفلسفة واللاهوت، وأصدر معهم مجلـة "الطريق" (١٩٢٥ ـ ١٩٤٠) • نشروا فيها انتقادهم الشيوعية الروسية • مؤلفه الاول ١٩٢٧: الحرية والروح • ومؤلفه الاخير ١٩٥٢ البداية والنهاية •

١) سـارتـر :

يفتتح سـارتر كتابه : ما الادب ؟ بهذا الكلام ،" نحن لا نريد ان نلزم الرسم والنحت والموسيقى ايضا " ، أوعلى الاقل ليس بالطريقة نفسـها التي يلتزم بها الادب" (١) " ايضا " هنا تشير الى النثر . اما الشعر فهو كتلك الفنون الثلاثة (٢) — الرسم والنحت والموسيقى — لا تلتزم كما يلتزم النثر . اذ ان النثر يدل على حقائق خارجة عنه ، تقف وراء كلماته والكلمات هنا وسائل مادية تشير الى الحقيقة ، بينما الشعر فانـه هو نفسه الشيء الذى يراد ان يعبر عنه ، والكلام الشعرى ليس وسيلة بل انه الحقيقة بعينها .

فالتزام الناثر عند سارتر جاز لأن النثر نفعي عقلي واللغة فيه وسيلة للتعبير عن هذا مواقف فكرية من اجل الحث على التغيير (٣) . اما في الشعر " فاللغة هندسة للعالم الخارجي " .(٤) وهذا لا يعني ان سارتر يرفض الالتزام في الشعر ، وانما يرفض ان يعتبر الشعر مجموعة اشارات الى شيء خارج ذاته . فلغة الشعر مادة العالم ، والشعر يكشف العالم ولا يعبر عنه ، كما يفعل النثر . النثر يؤدى معنى ويوصل غرضا ، اما الشعر فيتخطى حيز الاتصال النفعي ويصير كشفا حتى التعرية ، فاما ان يرى القارئ ما ينقله اليه الشعر أو لا يرى . عندئذ لا تستعمل الكلمات من أجل دلالتها النفعية لأنها اذا استعملت من اجل هذا انفسح المجال امام مجانية الكلام .

" في الشعر ، الرابح نفسه هو من يخسر " ، بمعنى ان الشاعر يخسر الوجه النفعي من دلالة اللغة ويكسب منها كيانها الشعرى . " فالشاعر الحق هو الذى يختار ان يموت في سبيل ان يربح " (٥) ولغة الشعر تعرّى العالم ، ولا تقف مدلولات الكلمات بين الشعر والعالم ، فهما واحد . فاذا " لعب الشاعر لعبة الشعر " لم يعد ثمة تعدد وفصل بين شكل ومضمون ، فالكل واحد . من هنا كان البحث في التزام الشعر

(١ Sartre, J.P.: Qu'est-ce que la Litterature? ed. Gallimard, Paris, 1966, p. 11.

(٢ Ibid., p. 19

(٣ Ibid., pp. 32, 36.

(٤ Ibid., p. 19.

(٥ Ibid., p. 47.

خطأ منهجيا لان الشعر بهذا المفهوم ملتزم بطبيعته، لا يشير الى اية عقيدة أو حقيقة خارجة عنه. فهو لا يستعمل الكلمات اسماء اشارة وانما كائنات حية، هي الحجارة التي منها يتألف بناء المدينة الجديدة والمجتمع الافضل. الشاعر يقدم للقارئ هذا البناء الشعرى نابضا بالحياة وغير دال عليها من خارج، ومن هنا تأتي مسافة الخلف بين التزام النثر والشعر عند سارتر. ولكن، عند هذا الحد يتوقف الفرق بينهما: " فالفن في كلا الاسلوبين مراسم عطاء، والعطاء وحده كفيل بتحويل العالم". (١) هذا العطاء هو سر علاقة القارئ بالاديب وجوهر الالتزام.

ويخصص سارتر قسما من كتابه للكلام على علاقة الاديب بالقارئ انطلاقا من حكمة ان " ليس ثمة فن الا من أجل الاخرين". (٢) بواسطتهم يعتبر سارتر ان الادب هادف. فهو لا يكتفي للاديب بأن يكشف العالم وان يقدمه هبة: وماذا يجدى كشف وعطاء ان لم يكن ثمة " آخر" يتقبل هذا العالم ويتفاعل مع الاديب؟ " الكتابة، هي في آن معا، كشف للعالم وعرض له كمشروع يتوقف انجازه على مدى تجاوب القارئ". (٣) ثم ان قوام العلاقة بين الاديب والقارئ هي حرية كل منهما. هذا التأكيد على الحرية حمل سارتر على توثيق العلاقة بين الادب والديمقراطية. (٤) لكنه لا يرى في التزام الادب للديمقراطية ما يجعله داعية لها أو خادما لاغراضها. " فالادب ليس وسيلة لقوى زمنية أو لعقيدة معينة تتحكم به، لكنه هدف منفتح غير محدود". (٥)

الادب ملتزم اولا تجاه نفسه، وهذا الالتزام نفسه هو التزام تجاه الحرية، فلا ادب من غير حرية. لكن هذا لا يعنى وقوع الادب في عبودية نفسه بحيث يصبح لغوا جماليا. فوقوع الادب في مثل هذا اللغو الجمالي تقصير في الرؤيا الكاملة لجوهر الادب، لانه لا استقلال للشكل عن الموضوع فهما معا يؤلفان عملا خلاقا حرا.

(١ Ibid., p. 67.
(٢ Ibid., p. 55.
(٣ Ibid., p. 76.
(٤ Ibid., pp. 151-152.
(٥ Ibid., p. 186.

هذا ما يقصده سارتر حين يوضح بأن الادب " ليس تعبيرا عن موقف بل هو اتخاذ موقف " لانه لا يكفي للاديب " أن يستنكر التعديات والظلم بأسلوب جميل ، ولا أن يحلل نفسيا وسلبيا الطبقة البروجوازية ، ولا يكفي ان يضع قلمه وفنه تحت تصرف احزاب اجتماعية ، وانما يجب انقاذ الادب بأخذ موقف من ضمن الادب ، لان الادب في جوهره ، اتخاذ موقف " .(١) يظهر الادب منطلقا للوعي ، ومجالا لممارسة الحرية والدفاع عنها ، مما يدعو الادب ان يلتزم ضد الظلم في كل العالم . ذلك انه " بسبب الاتصال بين الدول أصبح اصغر حدث في شنغهاي مثلا طعنة في مصيرنا " .(٢) ليس المطلوب من الادباء ان يصوروا مآسي العالم ويقدموها لوحة للعين . فالادب ليس كاشفا فحسب لكنه ايضا دافع الى الفعل . ودعوة سارتر هي " دعوة الى التخلي عن الادب الساكن EXIS في سبيل أدب فاعل PRAXIS يؤثر في التاريخ ويعمل من ضمنه ويؤلف بين النسبية التاريخية والمطلق الاخلاقي والميتافيزيقي " .(٣) هذه النقلة تمليها في رأى سارتر ، طبيعة الادب والفن في العصر الحديث ، وهي الطبيعة التي تجعل هدف الادب مضمونه : " وحسب الفن ، اذا التزم على هذا النحو ، أن يكون ذلك العمل المجاني الذى يواجه المجتمع الاستهلاكي المعاصر . وهو مجاني لانه لا يخضع الا لنفسه شاهدا على الحرية التي يتمتع بها الفنان . فتبرز هذه الحرية هدفا بحد ذاته يفرض نفسه في العالم " .(٤)

يرى سارتر اذن ان الالتزام في الفن يعني ان يكشف الفن عن الوجود فيعرّضه للتغيير والتحويل وفق قيم تنبع من الفن نفسه . وهذا التغيير هو نتيجة التفاعل الحر بين الاديب الذى يمارس حريته بالكتابة والقارئ الذى يمارس حريته بالتجاوب معه . وبهذا التفاعل الحر يخرج الاديب من فرديته ليتصل بالآخرين افرادا وجماعات ، ضمن ادب فاعل في المجتمع والتاريخ ، شاهد على الحرية . والخلاصة ان الادب هو العمل الوحيد الذى يثبت حرية الانسان في مواجهته للقوة المتحكمة

---

(١) Ibid., p. 334.

(٢) Ibid., p. 259 and see also p. 343.

(٣) Ibid., p. 287.

(٤) Ibid., p. 282.

بالوجود ، آلسية كانت ام اقتصادية ،وذلك عبر حرية الفنان في تقديم عمل خلاق يريده فعلا ان يكون مؤثرا في مجرى التاريخ .

ب ـ البير كامو :

ولئن كان سارتر يرى ان الادب في جوهره اتخاذ موقف فان البير كامو يرى ان الفن موقف بحد ذاته . وكامو في كتابه " الانسان المتمرد " (١) يجمع بين التمرد والفن ،ليواجه بهما معضلة الموت . ويفرّق كامو بوضوح بين الثورة والتمرد . فالثورة تطمح الى قلب نظام قائم " وتنطلق من فكر معين منهجي يطبق في تجربة تاريخية " اما التمرد فحركة فوضوية تأتي من التجربة الفردية وتصل الى الفكر . فتاريخ التمرد تاريخ التزام منفتح ، واحتجاج مبهم لا يستهدف نظاما معينا ،اما الثورة فتتولد من فكر معين ،في محاولة عملية " تهدف الى صياغة العالم وفق اطار نظرى " . (٢) في التمرد تسبق التجربة الفكر العملي ، اما في الثورة فالفكر يسبق التجربة العملية . ويورد كامو قول هيجل " الحرية هي ازالة الاهداف " ،(٣) ويعلّق عليه بأن التمرد يصون حرية الانسان لان التمرد لا يتقيد بهدف مسبق ـ كذلك فان الفن يخدم هدفا مسبقا : " تتوكأ حركة التمرد على الرفض القاطع لافتئات لا يطاق ،وفي الوقت نفسه على يقين مبهم بحق سوى . وبقول ادق ، ان لدى الانسان المتمرد انطباعا بأن له حقا في ان يمارس وجوده . (٤) ففي التمرد امران : رفض واثبات . وفي الفن ايضا هوس ونفي (٥) في وقت واحد . كلاهما فعل قتل ونفي لما يراد محوه من قديم ، واستنباط لجديد غير موجود ، او هو موجود بالقوة . وبما ان التمرد يأبى التدخل الخارجي " فيجد علة وجوده في ذاته " (٦)

يرى كامو ان الفن ، منذ عهد الرومنطيقية ، غدا قيمة في ذاته ، فلم تعد مهمة الفنان ان يخلق عالما او ان يتغنى بالجمال لذاته فحسب ،بل اصبح الفن

---

١) Camus, Albert : <u>L'Homme Revolté</u>, Gallimard, Paris, 1977.
٢) Ibid, p.134.
٣) Ibid p. 95.
٤) Ibid, p.25.
٥) Ibid ,p.303.
٦) Ibid,p.22.

موقفا ، صار فيه الفنان مثالا والفن قيمة في ذاته .(١)

يجمع كامو بين التمرد والفن على أساس ان كليهما فعل حر تنبع مسوغاته من ذاته، ولان لكل منهما وجها سلبيا ووجها ايجابيا فموقف الفن الطبيعي موقف رفض وخلق . يقول كامو: " ان الفن يرفض العالم بسبب ما ينقصه أو بسبب ما هو عليه أحيانا" .(٢) لقد ظهر العالم بعد الحرب العالمية الثانية ممزقا مشتتا في فوضى لا ينتظمها غير خلق جديد . والقصد من هذا الخلق ابداع نظام يخلّص العالم من فوضاه . فالفن اذ يرفض ليفرض على العالم "نظاما" . ويجعل كامو من هذا "النظام" شرطا للابداع في الفن، بل يجعله ركنا في تحديده للفن، حيث يقول : " ان اللحظة الفنية هي بذاتها خلاقة لما تمليه على فوضى زمانها من اسلوب" ونظام" .(٣) فالفن بهذا المعنى مخلص لكونه نظاما مرتبا يستتبع تحقيقه في الواقع تحويلا حتميا للظلم، بحيث تنفي معه فوضى العالم وضياعه . لذلك كان الفن هدفا منشودا في ذاته، قيمته في هذا "النظام" الذى يعوز العالم ، وهو قيمة تأبى ان تستخدم في سبيل اى عقيدة أو هدف . ليس للفن هدف لانه غاية في ذاته، تفرضه قيمته على العالم ضرورة للخلاص.

وليس الفن مخلّصا لانه يقوم على اسلوب منسق فحسب ، بل لانه " يحقق ايضا بلا جهد ظاهر ، مصالحة الفردى والكلي ، تلك المصالحة التي كان يحلم بها هيجل" .(٤) وهنا يستغل كامو ربطه بين التمرد والفن ليظهر علاقة الفردى بالكلي في الفن من خلال علاقة الانا بالنحن في حركة التمرد . وينطلق كامو من التجربة اليومية ليقرر ما يلي : أنا أتمرد اذن نحن موجودون" .(٥) ليس الجديد في هذا البيان استبدال الفكر بالتمرد فقط ، بل الاهم هو الخروج بالانا من عزلتها " في تمرد يتخطى به

(١ Ibid., pp. 74-75.
(٢ Ibid., p. 303.
(٣ Ibid., p. 308.
(٤ Ibid., p. 36.
(٥ Ibid., p. 130.

الانســان ذاته في الآخرين ليدخل في تضامن بشــري هو ، بسبب هذا التخطــي ، تضامن ميتافزيقي" .(١) هذا التخطي افقــي يرص الناس بعضهم الى بعض، ويرفض أى تذخل من خارج ، وبالتالي يرفض وجه اله . ذلك ان كامو يؤكد : " أنا أتمرد ، واذن فنحن موجودون ، وموجودون وحدنا " .(٢) لان الانسان المتمرد يريـــد " تنســيقا انســانيا لفوضى الوجــود ، بحيث تكون الحلول انســانية ، أى معقولة" .(٣) غير ان كل نظام يفرضه الانســان على الحياة هو نظام ناقص بسبب معضلة الموت. فالموت هو المشكلــة الكبرى التي يعانــي منها البشــر" ولما كان الوضع البشــرى ناقصـــا بســبب الموت ، مزعــزعا بسبب الشــر ، كانت المطالبة بنظام جامع مانع هي التي تهــب الحياة معناها" .(٤) ومن هنا " كانت ثورة الشــعراء على الســماء بمثابة تأكيد لحنينهم البائس الى نظام" .(٥) ان الشــاعر اذ يجمع بين رفض الفوضى والحنين الى نظـــا م يفســح أمــام التمرد البشــرى أفضــل مجال للتعبير عن نفســه . فالشــعر الذى يجمع الاضــداد يســتطيع أن يحمــل تناقض الوجود فيعبر نشــيده عن ثنائية ترفض الموجــود الراهن وتحن الى ما ينبغــي أن يكون . وقــد ترجــح الشــاعر الفرنســي ارتوررامبو بين هذين القطبين " وعرف كيف يســتخرج من هذا التناقض نشــيدين متداخلين" ممــا حمــل كامو على اعتبــاره " شــاعر التمرد الاعظــم " .(٦) ولعل عظمة شــعره تكمن فــي هــذا الترجح الدائم ، لذلك فشــعره كالتمرد التزام منفتح لا يســتهدف تغييرا معينا في نظام سياسي أو اجتماعي . فالفن في رأى كامو هو ذلك النظام الذى يفضح فوضـــى الوجود ويفرض ذاته عليها ، فيلطف من قلق الانسان لانه يحمل اليه الوجود بشكل منسجم يستطيع أن يفهمه فيسيطر عليه . كذلك ، وفي الوقت ذاته ، فان الفن دليل وجـــو د

---

١) Ibid., p. 39.

٢) Ibid., p. 130.

٣) Ibid., p. 34.

٤) Ibid., p. 40, & see p. 127.

٥) Ibid., p. 104.

٦) Ibid., p. 113.

لانه عديل الانتفاضة التي ترفض وتثبت وتحمل المرء على القول " انا اتمرد اذن نحن موجودون " . ولكن هذا الوجود يتوقف عند معضلة الموت. ولعل ما في الخلق الفني من اثبات للوجود هو السبيل الوحيد اخلاص العالم من الموت. الا ان هذا الافتراض قد يوحي بحل ما . لكن الفن لا يحمل حلولا وانما ينقل التجربة بكل تناقضاتها عارضا على العالم نظامه كمثال .

ولكن ، أيصح ان تعتبر قيمة الفن — نظامه ونسقه — خيرا أسمى فيعلو شأنها وتفضل كل شيء حتى الحياة؟ وبهذا الاعتبار ، تنحل معضلة الموت.[١] ان كامو يتهرب من الجواب الميتافيزيقي ويحول السؤال الى اشكال تاريخي : " صحيح ان الجمال لا يصنع الثورات ، ولكن لا بد ان يأتي يوم تحتاج فيه الثورات الى الجمال " .[٢] فمتى تم هدم كل ما تهدف الثورات الى هدمه ، ستتطلع ولا بد الى ترتيب ينظم لها فوضى الوجود بعد هدمه .

هكذا نرى ان سارتر وكامو يريان في الفن قيمة تفرض نفسها على الوجود لانها تعيد هندسته وخلقه ، فتؤكد حرية الانسان الفنان من حيث هي حرية تنبع من وعيه وتصب في التاريخ لتؤثر فيه . ولا يختلف الوجوديون عموما حول قيمة الفن تؤكد حرية الفنان . الا أن قيمة الفن تجد مسوغاتها في ذاتها لدى سارتر وكامو ، في حين انها تتخطى ذاتها عند الوجود بين المؤمنين ، ومنهم : نقولا برديائيف .

ج — <u>نقولا برديائيف</u>

يحمل برديائيف من روسيا الروحية رسالة تهدف الى فتح أبواب جديدة للخلاص من فوضى العالم . والمنطلق لديه واضح ، يقوم على المسلمة القائلة : " ان حقيقة العهد الجديد ، الحقيقة الانجيلية ، هي وحدها الحقيقة المطلقة والمخلصة " .[٣]

(١ Ibid., p. 27.

(٢ Ibid., p. 330.

(٣ Berdiaev, Niclas: <u>Le Sens de la Création</u>, Editions Desclee de Brouwer, Belgique, 1955, p. 125

ولا يبحث برديائيف في علاقة الفن بهذه الرسالة ،علاقة تعيين احدهما خادما للآخر. لكنه يطرح السؤال بالشكل التالي : "كيف نوفق القيم الخلاقة في الحياة والقيمة الاساسية الفريدة المطلقة التى في الانجيل — قيمة الخلاص والفداء التي لنا بالمسيح مخلصا" ؟(١) ان ما تشترك فيه القيم الخلاقة في الحياة وقيمة الخلاص في الانجيل هو عملية الخلق — وفي كلتا الحالتين يكون الفرد محور العملية. فهو خالق في الفعل الاول ومخلوق جديد مخلّص وحر في الفعل الثاني ، فيتم لقاء القيم الخلاقة بالقيم الانجيلية في تحقيق شخصية الانسان: فنانا خالقا ومخلوقا جديدا مخلصا. هذا الالتزام كسائر انواع الالتزام ، يقتضي هدما وبناء. فكما يحطم الفن العالم ويذيبه ليخلقه من جديد ،كذلك يموت الانسان القديم ليحيا بحقيقة الانجيل وانسان جديد : "ان الصراع في سبيل الشخصية الانسانية صراع ضد العبودية. في البدء كان الانسان عبدا للطبيعة ، فعبدا للدولة ، وعبدا للوطن والطبقة ، ثم عبدا للتقنية والمجتمع المنظم". (٢) فالصراع الطبقي عند برديائيف ليس الا صراع الانسان مع المجتمع. واذ يعترض برديائيف على واقع المجتمع فان اعتراضه يعتمد على مقولته بأنه مجتمع مفارق لطبيعة الانسان الذى خلق على صورة الله ومثاله: "فالمكننة والآلية، تشكل الصيغة القصوى التي يتحول بها الوجود الانساني الى الشيئية وانطراح ظله خارجا على عالم من غربة وجليد". (٣) في هذا المجتمع "المشيأ" تطغى الآلة ويبقى الانسان حقيرا معزولا، لذلك كان تحقيق الشخصية الانسانية منوطا ضرورة بالتحرر من هذه العبودية اى "باقامة علاقات شخصية بين الناس" (٤) وبما ان هذه العلاقات شخصية ، فمن شأنها ان تقارب بين الناس وتزيل شعورهم بالغربة التي خلقتها الآلة "الشيء" وفي

---

١) Ibid., p. 125.

٢) Berdiaeff, Nicolas: Cinq Méditations sur l'Existance, Editions Montaigne, Paris 1936, p. 205.

٣) Ibid., p. 150.

٤) Ibid., p. 185, 99.

هذا التقارب يشعر الفرد بأنه واحد من الجماعة التي تضمه " فيكتشف ان تاريخ العالم ليس الا القاعدة الاعمق ، وان ما يقع له شخصيا امر مشترك بين الناس في مصيرهم البشرى " . (١)

ولا يرى بردياييف في التاريخ حلا لمشكلات الانسان ،لان التاريخ هو تاريخ تلك المشكلات ،تاريخ العالم المشيأ ، واذن فلا يصلح ان يكون مجالا لتحقيق الشخصية الانسانية . واذا كان التاريخ هو تاريخ انعكاس ظل الانسان في عالم الغربة والجليد ،فان ما ينعتق من حدود التاريخ يبقى وحده مجالا لتحقيق هذه الشخصية. وهذا المجال كامن في " صميم طبيعة الفرد ، في اصل فكرة وجوده ، في الرسم الذى اعده الله له ". (٢) ان الطبيعة الانسانية معطوبة بسبب الخطيئة ، الا ان " القانون وحده يركز على الخطيئة ضمن هذه الطبيعة فيتصدى لها ،غير ان الطبيعة البشرية لا تنعتق من هذه العبودية ولا تستعيد حريتها الاولى المفقودة الا بالفداء" . (٣) هذه الحرية هي اصل فكرة وجود الانسان ،انها وجهه وقوته ومصيره ،انها قدرة الانسان على الخلق لان الخلق يصدر عن الطبيعة الاساسية في الانسان ، بينما يحدث التغيير في عالم خلق من قبل ثم تحول ، لذلك فالتغيير يحدث في العالم المشيأ ، اما الخلق فيبدع عالما جديدا . (٤)

ولما كان الخلق من طبيعة الانسان الاولى ، طبيعته التي كانت ، على مثال الله وصورته ، حرة خالقة ، فان بردياييف يسمي الفن الذى يصدر عنها " محاكاة الالوهية" Theurgie لانها الفعل الاقصى للحرية المبدعة. (٥) في هذا الفن ،تصبح الكلمة الشيء نفسه ،كما تجسدت كلمة الله فصارت انسانا . والفنان هــو الذى يستعيد

(١ Ibid, p.103

(٢ Ibid,p.169

(٣ Berdiaev, N. : <u>Le Sens de la Création</u>, p.130.

(٤ Berdiaev, N. : <u>Cinq Méditations sur l'Existence</u>,p.148.

(٥ Berdiaev,N. :<u>Le Sens de la Création</u>, p.316-317.

عملية الخلق فيحاكي الالوهة في فعلها الاساسي ، ويأتي فنه " محاكاة للالوهة " : " ان محاكاة الالوهة لا تنتج بناء ثقافيا بل تتخطى الثقافة لتنطق بكائن جديد " ـ لان الالوهة في المسيحية ناطقة بالكلمة المتجسدة كائنا هو المسيح . ولا بد من ثبوت حقيقة ان فعل الخلق هو محاكاة الالوهة من اجل ان يصح ما سبق ان قاله دوستويفسكي " ان الجمال سيخلص العالم " ـ (١)

ويرى بردياييف ان الواقعية في الفن في تطابقها مع واقع العالم تبتعد كثيرا عن جوهر فعل الخلق . فقدرتها الفنية اقل بكثير من قدرة الرمزية ، لان الرمز جسر يمتد بين فعل الخلق والحقيقة النهائية المستمرة . وعلى هذا فان الفن والقيم الفنية تخلق اشارات ورموزا تشير الى الحقيقة الاسمى لكنها لا تولدها في الجوهر (٢) عند هذه النقطة تتقارب وجهات النظر بين كامو وبردياييف ، فهما يريان ان قيمة الفن تكمن في الابداع والخلق ، (٣) كما يتفقان في القول ان لفعل الخلق الواحد وجهين ، لانه لما كان "فعل الخلق عند الفنان في جوهره رفضا لهذا العالم المشوه ، فانه بالتالي انطلاق جسور للتحرر من هذا الواقع" . (٤) ولكن اذا كان التحرر من الواقع المشوه يتم بالجمال ، ايعني ذلك ان الجمال سيخلص العالم ؟ وبعبارة اخرى ، اتفتدى الخطيئة بالجمال ؟ " في زمن الطاعـــون لا تعود القضية قضية قيم جمالية وقيم خلاقة " . (٥) وهذا لا يعني التخلي عن تلك القيم بل الايمان " بأن يدفع المرض ، ان ترفع اللعنة ، ان يفتدى الانسان بمسيحية " العهد الجديد " ، دين هذا الفداء ، لانها تبشر بالخروج من الخطيئة ، لان الله يتألم من خطيئة العالم " . (٦) ويمعن بردياييف في تقليب هذه الفكرة على وجوهها ، فيستنتج ان الله ـ الابن يتألم من الخطيئة ويموت ألما " فان كان الفداء يبرز وجه المسيح ـ ابن

---

(١) Berdiaev, N.: Le Sens de la Création, p. 317-318.

(٢) Ibid, p.304 & 307.

(٣) Camus, A.: "L'Homme Révolté,p.327.

(٤) Berdiaev, N.: Le Sens de la Création, p. 305.

(٥) Ibid,p.139.

(٦) Ibid.p.127.

الله ـ متألما مصلوبا فان الخلق يكشف عن وجه المسيح الآخر ـ ابن الله ،الممجد ، الكلي القدرة" (١)

ان تجسد الله يخلص الفن من التشيؤ ، لان الله يصير انسانا ، والكلي يتجسد عينيا . لذلك يكتب بردياييف: " لان الله ذات متعينة فانه خالق ، ولان الانسان ذات متعينة فهو خالق . وكل حالة من احوال الوجود الانساني هي حالة متعينة، وبالتالي فهي تمتلك قوة خلاقة". (٢) هذا التعيين يجعل كل وجه انساني يختلف عن الآخر ، ويتفرد وبخاصة او بأخرى تميزه عن غيره: " عندما ينتصر وجه الشخص الانساني في العالم يمحي التشيؤ وتسقط الاحكام المجردة" (٣) .

والانسان ، في عرف بردياييف ، شخص يخاطب ويخاطب ،يتفاعل مع الناس في علاقات شخصية تجعله يبحث في وجوههم عن مرآة يرى فيها وجهه غير مشوه . ويبرهن بردياييف في كتابه " خمس تأملات في الوجود " أن " هذه المرآة هي وجه الحبيب " (٤) . ولا غرو ان يكون سر الحب وسر الشخص مرتبطين ارتباطا وثيقا ، لان الحبيب محبوب بسبب ما يتفرد به شخصه فيميزه عمن عداه . يقول بردياييف ان المسيحية " اكتشفت صوفية الجنس في علاقة المسيح بالكنيسة ،علاقة (الكلمة) بروح العالم". (٥) وتتكشف هذه العلاقة للمتصوفين والشعراء لانهم ينعمون " بالحرية النبوية التي تمكن الانسان من الاتحاد العضوى بالآخرين وبالكون ، وهي وحدها خلاقة". (٦) وهي تستمد قدرتها على الخلق من قدرتها على تخطي قبح هذا العالم ، فلا تعيقها نواقصه : " وحده الشاعر الغنائي يستطيع ان يصوغ جمالا من قبائح العالم لان الخلق الشعرى صار منذ الآن طريقا للتخطي". (٧) بالشعر تتجدد

---

١) Ibid,p.141.

٢) Ibid,p.177.

٣) Berdiaev, N.: Cinq Méditations sur l'Existence,p.168.

٤) Ibid,p.172

٥) Berdiaev, N.: Le Sens de la Création, p.256.

٦) Ibid,p.369.

٧) Berdiaev, N.: Cinq Méditations sur l'Existence,p.97.

الخليقة ، تسير على طريق الجمال الى ان يتحقق الجمال على الارض "عندئذ لن يكون فن، بل ستكون بداية يتجلى بها العالم في سماء جديدة وأرض جديدة" .(١) فالتزام الفن هو في كونه يحمل رؤيا،(٢) والشعر أشبه بيوم القيامة الاخير بالنسبة الى الحياة ، وهو بالنسبة الى الفرد "رين يضحى في سبيله حتى بالراحة" .(٣)

ويتفق برديائيف مع سارتر في القول بأن الشعر لا يدل على شيء خارج عنه ، انه الشيء نفسه ، لان "الكلمة تجسد" . كما يشارك كامو في رأيه بأن الفن يفرض على العالم تنظيما آخر . فالفن لا يحول ولا يغير فحسب بل يخلق من جديد . كما يشارك برديائيف السرياليين في قولهم بأن الفن سيتلاشى متى تحققت السريالية اذ يقول : "متى تحقق الجمال زال الفن، فهو محاكاة الالوهة" التي تذوب وتفنى في الالوهة المتحققة ، وعندها فقط يخلص الجمال العالم . لقد أعان برديائيف ذوقه الصوفي ، كما ساعده روحه الشرقي على تمييز الشاعر الغنائي عن غيره من أرباب الفن . وسمحت له مسيحيته الارثوذكسية ان يوحّد بين الخلق الفني والخلق الالهي يجعل تجربته ألما يميت ، وحبا يتجدد في خليقة جديدة .

والخلاصة : ان فعل الخلق عند الوجوديين الملحدين فعل حر يكشف للانسان حريته وبالتالي فهو ممارسة هذه الحرية ، وهي توأمه . فالتزام الفن للحرية هو التزام من طبيعة الفن، لا يتعارض مع قيم اخلاقية أو عقائدية أو فلسفية اخرى . لا بل هو تنسيق بين الجمال والحرية يعرض ذاته على فوضى العالم من حيث هو تنسيق منظم لخلق عالم جديد . وعليه فان الحرية عند الجماعة الملحدة من الوجوديين قيمة اخلاقية الهية تلقي على عاتق الفنان مسؤولية لا تعود الى الفن فحسب وانما ترجع الى قيم دينية هي مصدر حرية الفنان .

---

(١) Berdiaev, N. : <u>Le Sens de la Création</u>, p. 315.
(٢) Ibid., p. 424.
(٣) Ibid., pp. 314-315.

يتبين مما تقدم ان الحركات الفكرية الحديثة تقرن الالتزام بالفن على صور متفاوتة، لانها ترى ان الفن ليس منعزلا عن معركة الحياة المصيرية، وانه ليس مشاركا فيها وحسب، بل هو التعبير ـ واحيانا التعبير الاسمى ـ الذى يحرص عليه الانسان في المطاف الاخير، باعتباره لا يزول ولا تقضي عليه الحضارة الزمنية والمجتمعات الاستهلاكية. وبداعي هذا البقاء المتصل بالابدية يقيم الفن نفسه جسرا بين الماضي والمستقبل، ومختبرا يهدم فيه الواقع القائم في الحاضر ويبنى فيه المجتمع الافضل، فاذا هو الموضع الملائم الذى تلقى فيه الجماعة البشرية ذاتها في ممارسة حرة تنقض بها حاضرها وتبني مستقبلا افضل.

وقد ادركت الحركات الفكرية في مطلع القرن العشرين هذا الدور الخطير للفن، فسخرته لتبديل العالم. وبه رفضت واقعا مستعبدا، وطرحت حلولا، وقدمت رؤى مستقبلية وجدت لها تجسيدا في وجوه للفن مختلفة التزمت جميعها معركة الحياة.

وخلال بحث تلك الحركات الفكرية لصور الالتزام في الفن طرحت عدة قضايا هامة، كان أولها قضية الحرية. فقد جاء الالتزام الماركسي ثورة على الواقع الرأسمالي الطبقي الاستعماري، فحمل الفن الواقعي عبء النضال الشعبي وجاء صرخة تحرير من وطأة المال والتمايز الطبقي. اما السريالية فقد ثارت على الفكر التقليدى الواعي، وفجرت بالكتابة الآلية عوالم مكبوتة، وجاء ادبها صرخة تحرر نفسي وفكرى. ولم يكن للوجودية مذهب فكرى منهجي تثور به على واقع معين، فاتخذت من الوجود موقفا فنيا، ورأت في الخلق الفني مثالا لممارسة الحرية الانسانية. وأقرت بدور الشعر في الكشف عن هذه الحرية، وفرقت بينه وبين النثر، فجاء الفن واقعيا في القصص والمسرح بينما حافظ الشعر على غنائيته وتلقائيته.

والقضية الثانية التي تتفرع مباشرة عن قضية الحرية هي قضية عزلة الفنان وعلاقته بالمجتمع، وبالتالي علاقة الفن بالتاريخ. عند الماركسية ان الفنان عامل يشاطر العمال مصيرهم الشعبي لذلك فانه حين يلتزم نضالهم يخرج من عزلته ويحقق حريته في آن. وعند السرياليين يشترك الفنان مع الجماعة في تجربة اللغة والرموز لانها كنز الجماعة، يغوص فيه الفنان فيفجر طاقات الخلق في لغته وفي مجتمعه. وتذهب الوجودية الى ان الفن حوار مع الآخرين، يأتي من حرية الكاتب ليخاطب حرية القارئ. ثم يفترق فرعا الوجودية، فيرى الملاحدة منهم ان الفن تخط للذات أفقي

يصل الناس فيما بينهم ،اما الوجوديون المؤمنون فيرون ان تخطي الفن يسير في اتجاهين ،أفقي وعمودى ،لانه يصل بين الناس بعضهم ببعض، كما يصل بينهم وبين الله •

اما علاقة الفن بالتاريخ فهي في الماركسية التجربة الاممية التي يحصرها مكان وانما تتكيف وفقا لحركة التاريخ المادية الجدلية،في حين انها عند السريالية تمتد في الزمان لترجع الى عهد الطفولة والاساطير في لغة معينة ، لذلك تختلف هذه الخبرة باختلاف الثقافات فتلقي ظلها على روءى الآتي والكشف الذى يجعل القصيدة السريالية عالما مفتوحا • وتنحصر في التجربة الوجودية علاقة الفن بالتاريخ في الانتماء الى ارض وزمان معينين يرتبطان ايضا بمعنى الصيرورة •

ولما كان الالتزام مشروع تحويل للعالم وتبديل للحياة فقد فرضت ضرورة هذا الخلق الجديد الالتزام فرضا تحكميا حتى لا يفرغ الفن فيرتد الى جمالية مسطحة، ولكي لا تجف الحياة فتسقط في تجوف العبثية • وعليه صار الالتزام ضرورة حياتية ، وركيزة بقاء ، ومبرر وجود ، بعيدا عن ان يكون زيا طارئا او طفرة عارضة •

وما دام الفن يحمل في الالتزام اشلاء عالم عذّب وخرّب وشتّت ،فيعيده خلقا جديدا ،فلا غرو ان يجد فنانو العالم الثالث وشعراوءه في الالتزام املا لانبعاث من غفوة العصور ، ورجاء في تحرر اممهم من نير العبوديات التي ترزح تحت عبئها • فكيف تسرب الالتزام الى الادب العربي ، وما المفهوم او المفاهيم التي اتخذها •

الفصل الثاني : الالتزام كما تسرب من خلال :

مجلة الآداب

١ـ توطئة

٢ـ الالتزام والمجتمع العربي

٣ـ تحول الالتزام عبر استقباله للروافد الغربية نحو قواعد ايديولوجية

٤ـ نحو التمحور الايديولوجي

ا) المنحى الوجودى

ب) المنحى الماركسي

ج) المنحى القومي

د) نحو استجلاء معالم الرسالة

مجلة شعر

١ـ توطئة

٢ـ الشعر فعل تطهر وخلاص

٣ـ الشخصانية

٤ـ الحرية

I

توطئة

ليس الالتزام حديث العهد في الادب العربي ، اذا قصدنا به ذلك الالتحام العفوي ما بين الشعر وقضايا الحياة ، بل لقد اتخذ هذا الالتحام منذ مطلع النهضة شكلا محددا ، وتجسّد في قضايا وطنية ومواقف انسانية شغلت الادب منثورة ومنظومة . ولا يتسع البحث لتفصيل تلك القضايا ، انما تجدر الاشارة الى ان ظاهرة الالتزام في الادب العربي المعاصر لم تجتلب برمتها من خارج تراثه وانما هي — في جانب منها — مركوزة في طبيعة الانسان العربي وتراثه، نابعة من حاجات متعاقبة حفزت الادباء على اتخاذ مواقف من واقع المجتمع فيها التمرد والرفض والثورة ، وفيها صرخة المتهوس لتبديل وجهة الحياة وغضبة المثالي الناقم على الضلال والالتواء ، الداعي الى العيش الكريم والعدل والحرية .(١) الا ان هذا الحس المبهم المصحوب بالبؤس العاطفي لم يتبلور بشكل عقيدة فكرية واضحة المرتكزات ، أو يصب في مفهوم فلسفي . فاذا صح ان بعض الكتّاب في النهضة الحديثة قد أداروا جانبا في نثرهم على شذرات من التنظير والتحليل والمرتكزات الفكرية ، فان نصيب الشعر منها ظلّ قليلا حتى ظهر اثر انفعال الشعراء المعاصرين بروافد الفكر الملتزم الآتي من الحضارة الغربية . ولا بد من الوقوف هنا على تسرب الفكر الفلسفي الملتزم الى الجيل المعاصر لنرى ما الذى انتشر من هذه المذاهب وكيف فهم الشعراء المحدثون العرب معنى الالتزام . وليس افضل في نظرنا تحقيقا للغاية من المجلّات الدورية فهي في الواقع كانت ساحة تفاعل ثقافي اسهم في بلورة فكرة الالتزام وتسريبها الى الادب والشعر .

ونظرا الى ان المجلّات الادبية في العالم العربي كانت الباب الاوسع لتسرب المؤثرات الغربية الى الادب العربي المعاصر ، كما كانت المعرض الحي لنتاج المحدثين

---

١) تعرّض عدد من الدراسات لهذه الظاهرة ، راجع على سبيل المثال :
المقدسي ، انيس : الاتجاهات الادبية في العالم العربي الحديث ، بيروت ١٩٥٢ .
أبو حاقة ، احمد : الالتزام في الشعر العربي ، الطبعة الاولى ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٩ .

من كتّابنا وشعرائنا ولتلاقح آرائهم واتجاهاتهم وتفاعلها ، فقد اخترت من بين هذه المجلات اثنتين اعتبرتهما نموذجين في تمثيل فكرة الالتزام كما تسربت الى العربية وكما تقبلها الجيل الطالع. واحدة بدت لنا وكأنها اخذت واقع العالم العربي كمنطلق واتجهت نحو الالتزام الغربي آخذة منه ما اعتبرت انه يخدم هذا الواقع وهي مجلة " الآداب" (١) واخرى اخذت واقع الالتزام في الغرب واتجهت الى الادب العربي محاولة تكييفه وتطويره بموجب مقتضيات ذلك الالتزام. واعني بهذه مجلة " شعر " .(٢) هذا مع العلم ان هناك مجلات اخرى قد شاركت في هذا المضمار وراوحت بين هذين الاتجاهين على اختلاف في الدرجة ، مثل مجلة " الطريق"(٣) التي نهجت في التزامها الخط الاشتراكي الشيوعي ، ومجلة " مواقف" (٤) التي يغلب عليها المنزع السريالي ، وغيرها كثير. ومما يزيد في تزكية هذا الاختيار عندي ان صلة السيّاب — موضوع هذه الدراسة — بالمجلتين كانت وثيقة ، كما كانت الفترة التي تمّ فيها هذا الاتصال اساسية بالنسبة الى حياته الشعرية .

واني سأتابع في هذا البحث تطوّر فكرة الالتزام في " الآداب" منذ ظهورها عام ١٩٥٣ حتى ١٩٥٧ — ١٩٥٨ ، ثم اتابع هذا التطور في مجلة " شعر" منذ عامها الاول ١٩٥٧ حتى ١٩٦٣ وهي الفترة التي شهدت اتصال بدر شاكر السيّاب الوثيق بالمجلتين .

---

١) مجلة شهرية ، اسسها في بيروت الدكتور سهيل ادريس و بهيج عثمان ومنير البعلبكي ، سنة ١٩٥٣.

٢) مجلة فصلية ، اسسها في بيروت يوسف الخال ، سنة ١٩٥٧.

٣) " مجلة فكرية سياسية" ، (شهرية) ، اسست في بيروت سنة ١٩٤٢.

٤) مجلة فصلية أسسها في بيروت ادونيس سنة ١٩٦٨.

ولقد حاولت جاهدة ان اخرج من المجلتين بنوع من السياق العام لتطور الفكر الالتزامي في كل منهما، عالمة ان مثل هذه المحاولة قد تسهل بالنسبة الى مؤلف فكري غالبا ما يلجأ فيه صاحبه الى تصميم مدروس وتخطيط مسبق وربط متعمد محكم ، ولكنها صعبة الى حد الاستحالة بالنسبة الى مجلة هي ساحة لمختلف الاقلام، ومعترك لمتباين الاراء والافكار والامزجة على مدى زمن حافل بأنواع الاحداث والتطورات والمستجدات. الا أني على شبه يقين من أن الفائدة في محاولة استكشاف نظام ما لما هو في حقيقة امره غير منظم تفوق بالنسبة الى القارئ والباحث معا ما قد ينتج عن هذه المحاولة — وهو ناتج حتما — من انحراف هنا أو هناك أو تقصير في هذا المنعطف أو ذاك ، أو ربما من افتعال، شفيعه انه غير متعمّد .

II

الالتزام والمجتمع العربي

في عام ١٩٥٣ اخذت " الآداب " عهدا " على نفسها " بالالتزام لانها كما عبّر عن ذلك الدكتور سهيل ادريس، صاحب هذه المجلة، " تؤمن بأن الادب نشاط فكري يستهدف غاية عظيمة : هي غاية الادب الفعّال الذي يتصدى ويتعاطى مع المجتمع ، اذ يؤثر فيه بقدر ما يتأثر به ... والمجلة اذ تدعو الى هذا الادب الفعّال ، تحمل رسالة قومية مثلى " .(١) يتضح من هذا الكلام ان الالتزام كان قد اصبح في عرف الآداب ، وفي بداية الخمسينات ، واقعا لا نقاش حول وجوده أو عدمه، وغدا البحث بحثا في نوع الالتزام لا في ضرورة وجوده .

تنطلق " الآداب " من ضرورة " الحاجة الى مجلة ادبية تحمل رسالة وعي " (٢)

---

١) ادريس، سهيل : " الآداب " ، عدد ١ ، ص ١ ، ١٩٥٣ .

٢) م.ن. ص ١ .

وتدعو الى أدب ينبع من المجتمع العربي ويصب فيه.[(١)] الا ان صاحب الآداب لم يرسم لهذا الالتزام حدودا ايديولوجية معينة ، واكتفى بالقول : ان الادب القومي " سيكون من السعة والشمول حتى ليتصل اتصالا مباشرا بالادب الانساني العام ما دام يعمل على ردّ الاعتبار الانساني لكل وطني ، وعلى الدعوة الى توفير العدالة الاجتماعية له وتحريره من العبوديات المادية والفكرية ، وهذه غاية الانسان البعيدة " .[(٢)]

ففي حين ان الالتزام في الغرب اتخذ حدودا رسمتها له الماركسية أو السريالية أو الوجودية ملحدة ومؤمنة ، نراه على قلم الدكتور ادريس لا ينبع من ايديولوجية فكرية محددة بل يتخذ من القومية العربية بمفهومها العام اطارا له ، وهكذا يبقى مفهوم " ادب الالتزام " انه " ينبع من المجتمع العام ويصب فيه " .[(٣)] هكذا المفهوم الغضفاض للالتزام عند صاحب الاداب ترك الباب واسعا في مجلته لفوضى الآراء في هذا الاسبوع.

ففي سنتها الاولى تطالعنا " الآداب " بحوالي عشرين مقالا أو رأيا مكتوبا ، تتفق جميعا على ربط الادب بالمجتمع ولكنها تكاد لا تتفق على مفهوم واحد لمدى هذا الارتباط ونوعيته . وفي غياب فلسفة محددة لهذا الارتباط تبقى مسألة حرية الاديب وذاتيته مثارا لكثير من الجدل . ففي حين يشدد احدهم على " حرية الاديب النفسية والذاتية شرطا لازما من شروط الادب "،[(٤)] يشدد آخر على

١) ادريس ، سهيل : " الاداب " ، عدد ١ ، ص: ١ ، ١٩٥٣ .
٢) م.ن. ص: ٢ .
٣) م.ن. ص: ١ .
٤) ترزى ، فؤاد : " مهمة الادب وواجب الاديب " ، الاداب ، عدد ١ ، ١٩٥٣ ، ص. ٧٤ .

التقييد بالواقع . مثل هذا التشديد نلمسه عند انور المعداوى مثلا في تعليقه على رأى سارتر في الالتزام . اذ يقصر المعداوى دور الشعر على التعبير والاثارة .ففي اعتباره ان على الشعر ان يحمل القارئ على ان " يتمثّل التجربة وان يفكر في المشكلة ويثور على الاوضاع ... وبذلك يدفع القارئ الى التفكير بالمصير" (١) . ولا يكتفي ثالث بهذا الربط الخفي بين الفن والواقع ، وانما يهاجم السريالية والابداعية التي تظهر عند بعض الشعراء العراقيين ليؤكد تيّار " الواقعية المتعاظم " (٢) اى تقيد الاديب كليا بمجتمعه . ويدعمه صوت آخر من العراق رافعا بحماس راية الالتزام الماركسي . (٣)

وهكذا نرى ان" بين الانضواء والالتزام " " وبين التقييد والتحرير ".(٤) تتفاوت مفهومات الادباء والنقاد ، يغذى اصطحابها عدد من المترجمات من مثل " القصة والثورة " لكامو و " فلسفة الظواهر " لسارتر و " الانسان ذلك المجهول" لالكسيس كاريل ، وبعض المختار من شعر ناظم حكمت (٥) ترجمها الدكتور علي سعد .

---

١) المعداوى ،انور : " الادب الملتزم " الآداب عدد ٢، ١٩٥٣ ،ص : ١٢ .

٢) التكرلي ،سليم طه : " وجهة الادب في العراق " الآداب عدد ٤، ١٩٥٣ ،ص : ٣٣

٣) حبيب ،جابر السيد : " وجهة نظر ماركسية عن الالتزام " الآداب ،عدد ٤ ، ١٩٥٣ ،ص : ٥٤ .

٤) الاول عنوان مقال لـ جرجس ،داوود : الآداب ،عدد ٧ ، ١٩٥٣ ،ص : ٤٢
والثاني موضوع استفتاء قامت به المجلة ،الآداب ،عدد ٨ ، ١٩٥٣ ،ص : ٢٢

٥) كامو ،البير : "القصة والثورة " ،الآداب ،عدد ٥ ، ١٩٥٣ ،ص : ٢٠ .
سارتر ،جان بول : " فلسفة الظواهر " مشروع نظرية عن الانفعالات . الآداب ،عدد ٨ ، ١٩٥٣ ،ص : ٥٣ .
كاريل ،الكسيس : " الانسان ذلك المجهول " منشورات المعارف ،بيروت ١٩٥٣ .
حكمت ،ناظم : " من شعر ناظم حكمت "، ترجمة علي سعد ،مطبعة الاستقلال ، بيروت ، ١٩٥٣ .

لقد تحتّم في ظلّ مفهوم للالتزام يربط بين الادب والمجتمع ان يبرز محور آخر يدور حوله النقاش في الاداب وان لفترة وجيزة. انه قضية اللغة وعلاقتها بالحياة . فالعناية باللغة محور اساس في الالتزام لان اللغة التي يعمل بها الاديب موروث اجتماعي وتجسيد لروح الشعب وهي بالتالي وسيلة اتصاله المباشر بالجماعة . أعلى الاديب العربي اخلاصا لواقع مجتمعه ان يعتمد العامية ـ لغة الشعب ـ ام الفصحى ؟ وهكذا يطرح عبد الحميد يونس مثلا قضية الادب الشعبي على بساط البحث في عددين من الآداب [1] ، كما يكتب مارون عبود في عددين متتاليين كلمة في الشعر العامي اللبناني والزجل [2] . ويأخذ المستشرق فانتاجو جانب الفصحى معتبرا ان في اللغة العربية رسالة سلام وحب " انها لغة الحرية المثلى والحب والرغبة التي تسأل الله من خلال الدموع ان يكشف وجهه الكريم " [3] ولعل ما يقصده بالدموع هنا هو تلك الغنائية المعهودة في الشعر ، فيكون الشعر بذلك كاشفا لعالم الايمان والروح .

ويضاف الى محور اللغة محور آخر شغل الآداب في سنتها الاولى ، ولعله ما زال يشغلها حتى اليوم . انه المحور السياسي وقضية فلسطين منه في الصميم . ولما كان همنا تتبع الالتزام من حيث هو مبادئ وتنظير واتجاهات فاننا نكتفي هنا بالتنويه بهذين المحورين الاخيرين دون الدخول في التفاصيل .

---

١) يونس ، عبد الحميد : " اللغة والحياة " الآداب ، عدد ٥ ، ١٩٥٣ ، ص : ١٢ .
وايضا " نحو ادب ديمقراطي " الآداب عدد ٧ ، ١٩٥٣ ، ص : ١ .

٢) عبود ، مارون : " الشعر العامي اللبناني " الآداب ، عدد ٨ ، ١٩٥٣ ، ص : ٢
وايضا " اطوار الزجل " الآداب ، عدد ٩ ، ١٩٥٣ ، ص : ٣ .

٣) فانتاجو ، ماكس : " المعجزة العربية " الآداب ، عدد ٢ ، ١٩٥٣ ، ص : ٥٨ .

استطرادا لربط الالتزام بواقع العالم العربي وقضاياه ،تأخذ الآداب في سنتها الثانية اتجاهين اثنين بارزين هما محاربة الاستعمار من جهة ، وقضية استيحاء المجتمع الادب الذى يحتاج اليه • وقد شمل التركيز في ظل هذين الاتجاهين بالاضافة الى مسألة توفيق الاديب بين حريته والتزامه ،مسألة الابداع • اذ لا يكفي الملتزم ان يحارب في ادبه الاستعمار وان يعالج واقع مجتمعه وقضاياه ، بل ان عليه في عمله ذاك ان يكون على مستوى من الثقافة والوعي يمكنه في ادبه الملتزم من ان يكون مبدعا • وذاك يقتضيه قدرا كبيرا من الاطلاع على ارباب الالتزام في الادب الغربي المعاصر • فكيف التوفيق بين الاحتذاء من جهة وبين التمييز والحرية والابداع من جهة اخرى ؟

يكتب عبد الله عبد الدايم مقالا بعنوان " الابداع الذى تحتاج اليه "(1) يعقب فيه على ربط "كيركغارد" الابداع بالحرية ، فيحذر العرب من نقل الفكر الغربي نقلا ويحثهم على جعل هذا النقل ابداعا وذلك عن طريق فهم ابداع الاخرين والدعوة الى تخطيه حتى لا يصبح نتاجهم تكرارا واجترارا لما ابدعه الغرب • فان الابداع يأتي من حياة الامة والمجتمع بعد ان يصارع المبدع ذاته وانانيته فيدرك ان عليه مسؤولية تحمل عبء قيادة الحياة في مجتمعه وتوجيهها • فالابداع اذن يتم على مرحلتين : فهم ابداع الآخرين وهذا دور الثقافة ، ثم تخطي هذا الابداع من ضمن كيان الاديب القومي والاجتماعي ومن خلال هويته الفنية المتفردة • وهكذا يصبح الادب التزاما وخلقا مبدعا في آن معا •

---

١)عبد الدايم ،عبد الله :الآداب ،عدد ٢ ،١٩٥٤ ،ص : ١ •

ولا نحسبها صدفة من هذا المنطلق ان تكون الآداب في عامها الثاني قد حشدت عددا من المقالات التي عنيت بالادب الاجنبي بحثا وترجمة [(١)] • ذلك ان الغرف من التراث الاجنبي وفهمه كما توحي الآداب هو المرحلة الاولى من الابداع الذى اشار اليه عبد الله عبد الدايم •

كما نشرت الآداب في هذا العام عددا من المقالات التنظيرية حول الالتزام• نتوقف منها عند نموذجين : احدهما لمحمد وهبي بعنوان : " ادبنا الملتزم " [(٣)]، والثاني لمطاع صفدى بعنوان : " التزام الادب الحدسي" [(٢)] ففي سبيل

---

١) من الترجمات : كامو ،البير : " العادلون" الآداب ،عدد ١، ١٩٥٤،ص : ٤١•

لوفافر ،هنرى : " كارل ماركس"،الآداب ،عدد ٣ ، ١٩٥٤ ، ص : ١٤ •

لاسكي ،البروفسور هارولد : " الحرية في المجتمع الاشتراكي" الآداب ،عدد ٣ ، ١٩٥٤ ، ص : ٤٩•

سارتر ،جان بول: " البغي الفاضلة" ،الآداب ،عدد ٥، ١٩٥٤، ص : ٤١ •

برديابيف ،نقولا : " الروح والقوة"،الآداب ،عدد ٦، ١٩٥٤،ص: ٣٧•

بندا،جوليان : " ما هو النقد"،الآداب ،عدد ٩، ١٩٥٤،ص: ٩•

من المقالات الموضوعة :

شرارة،عبد اللطيف : " بول فاليرى: المفكر السياسي " الآداب ،عدد ١ ، ١٩٥٤ ، ص : ٢٨•

حبشي ،رينه : " ثلاثة رجال ازاء العبث : نيتشه ،جيد ،كامو"، الآداب ،عدد ٣ ، ١٩٥٤ ، ص : ١٠ •

مصطفى ،شاكر : " من فاوست الى هملت : مأساة الانسان في الحضارة الحديثة" الآداب ،عدد ٧ ، ١٩٥٤ ، ص : ١ •

بركات ،شعبان: "كيركغارد" الآداب ،عدد ٧، ١٩٥٤،ص : ٢٥ •

الشاروني ،يوسف: "نظرية الفن عند تولستوى" الآداب ،عدد ١١، ١٩٥٤،ص: ١•

٢) وهبي ،محمد : "أدبنا الملتزم "،الآداب ،عدد ١ ، ١٩٥٤ ، ص : ٤١•

٣) صفدى ، مطاع : "التزام الادب الحدسي" ، الآداب ، عدد ٦ ، ١٩٥٤ ، ص: ٥٣.

فتح الباب واسعا امام الاديب الملتزم بمحاربة الاستعمار على الثقافة ،يميّز وهبـــي تمييزا ذكيا بين الوقوف ضد الاستعمار في ادبنا الذى عليه ان يعالج قضية تأخـــر العرب وبين الوقوف ضد المدنيّـــة • اذ ان معنى الالتزام بمحاربة الاستعمار يكمن في الاتكال على القوة الروحية والفنية والعلمية والاخلاقيـــة لتلك المدنية • امـــــــا مطـــاع الصفدى فيلجأ بعد التوكؤ على سارتـــر وماركس الى التحدث عما اسمـــــاه " بالادب الحدسي " فكأنـــه يعني بذلك ان الاديب اذا ما اختمرت نفسه بالثقافة العالميـــة اصبح الالتـــزام حالا لها فاذا عبّرت اتـــى ادبها ملتزما تلقائيـــــــا وبصورة مبدعـــة • وهكذا يجمـــع بين الحريـــة والالتزام •

ينطلـــق الصفدى من فكـــر سارتر ليؤكـــد ان " الادب الملتزم يريد ان يكون الحياة نفسها " ، لذا فهـــو وجود حـــي ، ويعوّل على فكر ماركس ليقول ان " الانسان في الروايـــة الملتزمـــة نموذج ذاته •••" " هو نموذج من حيث انـــه قادر رغـــم فرديتـــه العنيفـــة على مخاطبة اوسع افق انسانـــي يضمّ اكثر عدد مـــــن النماذج ••• فاذ يتفتّـــح الادب الحدسي نحو العالـــم ،يكتشف فـــي الواقـــــــع اكثر مما يوجـــد فيه " • ويدعو صفدى الى " العيش المليء ••• وسننتظر بعـــــد ذلـــك ان نلقى جميـــع المشاكـــل المعاصرة ، مطروحة على بساطها الفنـــي ، دون اى افتعال " (1) • بيّـــن من كـــلام صفدى عن الادب الحدسي انه يعـــي اهمية الاختمار الثقافـــي من جهـــة وضرورة الحفاظ على حريـــة الاديب الملتزم وعفويتـــه مـــــن جهـة اخـــرى • واننا لنجـــد اصداء من هذا الوعي لضرورة الجمـــع بين الحريـــــة والالتـــزام بالواقع (ناهيك) بالثقافة في استفتاء قامـــت به الآداب حول علاقة الادب بالسياســـة • يستشـــف من صفوة الآراء المجموعة انه لا يمكـــن الفصل بينهمـــا

---

١) م•ن• ص: ٥٣•

مـا دامـت اهداف السياسة : الحريــة والعدالــة والسلام والحق [١] .

ولا عجــب استطرادا ،من موقف التحرر السياسي والثقافي هذا ،ان تثار مسألــة الشعر الحر ،فتستقطب اهتمام طائفة من النقاد . يربط كاظم جواد مثلا بين ظاهرة الشعر الحــر والالتزام فيقول : " ان الشعر في العراق تحرر مـــن القافيــة لانــه أراد معانقة واقعه في تجربــة اعمق فجرّت الاشكال القديمـــة . فالاخــذ بالثقافة الموضوعية يفسح للشعر مجالا اوسع ويجعله بالتالي بحاجة الــى قوالب شعريــة اوسع . " لقد احتضنت (الواقعية الحديثــة) الظاهرة فـــي العراق هذه الطريقة لملاءمتها لادب الالتزام ... الذي يغترف موضوعاته من دنيا الواقــع، بحيث اصبح التخفي وراء القافيــة والاسلوب والتزويق والنوازع الفرديــة ... دلالــة على انعدام الثقافــة الموضوعية عند الشاعر ... [٢] وجدير بالذكــر ان قصائــد من الشعر الحر كانت قد نشرت على صفحات الآداب كتب عددا منها بدر شاكر السيّاب ـ موضوع دراستنا وهــي : " يوم الطغاة الاخير " [٣] ، " انشودة المطر " [٤] ، و " عرس في القريــة " [٥] ، و " المخبر " [٦]

ويأتـي اول مؤتمر للادباء العرب في خريف عام ١٩٥٤ بمقررات تعكس الالحاح على ربط الالتزام بواقع الانسان العربي ومجتمعه مع الحفاظ على حريتـــه

---

١) الآداب تستفتي : " الادب والسياسة " الآداب ،عدد ١٢ ،١٩٥٤،ص : ٢ .

٢) جواد ،كاظم : " حول الشعر الحر " الآداب ،عدد ٤ ،١٩٥٤،ص : ٦٩ .

٣) الآداب ،عدد ٤ ،١٩٥٤ ،ص : ٩ .

٤) الآداب ،عدد ٦ ،١٩٥٤ ،ص : ١٨ .

٥) الآداب ،عدد ٧ ،١٩٥٤ ،ص : ٤ .

٦) الآداب ،عدد ١٠ ،١٩٥٤ ،ص : ٢٤ .

وسعة ثقافتـه ، وتحصر اهتمامـات الادباء في نقاط ثلاث : الحريـة ، اللغـة والثقافـة ، منتهية الى التشديد على ان الاديب ملزم بواجب الدفاع عن حريـة المواطنيـن ، وان " حرية الفكر والمفكرين تبقى وهما وخرافـة ، ما لم يرتفـع الاديب مواطنه الى مستوى شعوره بقيمة الحريـة ، وما لـم ينشد حقه في حريـة شعبه ووعيـه ويقظـة ضميره ... ان المؤتمـر يدعو الادباء الى النضال بجميـع وسائلهـم في سبيل هـذه القضيـة القومية العليا".(١) .

وتتابـع الآداب في عامهـا الثالث ما كانت قد بدأت تنفيذه وهـو سلسلـة استفتاءات حول موضوع : " لمن ولماذا نكتـب ؟ " ونتوقف هنا من بـاب التتبـع لموضوع الحريـة والالتزام عند الاديب الواعي ، امـام مناظرة رئيف خـوري وطه حسين لانهما تمثل القطبين المتقابلين في مسألـة الحرية والالتزام اللذيـن راوحت بينهمـا سائر الآراء في هذا الموضوع . يحدد رئيف خوري مهمة الادب وهويته من منظار شيوعـي فيفرض عليه حتى موضوعاته . ذلك لاعتقاده بأن عصرنـا يقضي بأن يكون الاديب " فيلسوفـا " . لانه يفسّر الواقع والعالم ويتوجه الـى الشعب . علـى ان تدور المشاكـل التي يتناولها ، حول الاستقلال الوطني والحرية الديمقراطية والعدالة الاجتماعيـة والسلم بين الشعوب . " فان اديب العصر مسؤول ان يتصل ادبـه اتصالا حميما بهذه المواضيع ".(٢) . ويخالف طـه حسين الرأى رافضا طـرح الموضوع مـن اساسـه معتبرا ان موضـوع الكتابـة للخاصة ام للعامـة ، الالتزام او اللاالتـزام ، الادب الموجّـه والادب الموجّه ، نظريات سياسية فرضـت على الادب . ويفهم بالادب الموجّـه ادب الدعوة ... وهو اذ يقول ان الاديـب

---

١) راجع مقررات مؤتمر الادباء العرب (الاول) بيت مرى ١٦ـ١٨ ايلول ١٩٥٤ ، الآداب ، عدد ١٠ ، ١٩٥٤ ، ص : ٧٨ ـ ٧٩ .

٢) خورى ، رئيف : " لمن يكتب الاديب " ، الآداب ، عدد ٥ ، ١٩٥٥ ، ص : ١ـ٦ .

موجّه بطبعه وفطرته ... ينبّه الى ضرورة ان يكون التوجيه من نطرة الشاعر لا من خارجه (١) . والنظريتان مختلفتان في المبدأ والمنطق . اما من ناحية المبدأ فان رئيف خوري ينطلق من الواقع . من القراء ومن حاجات المجتمع التي تفرض نفسها على الاديب . في حين ينطلق طه حسين من الاديب نفسه ومن نطرته حتى انه لا يشير هنا الى اهمية وعيه . وكأن هدف الادب في نظره هو التعبير عن موهبة الاديب بما اوتي من صدق وحسّ وفن . واما من ناحية المنطق ، نواضح من كلام رئيف خوري ان الفن محصور بخدمة الشعب وقضاياه وانه خاضع لتلك القضايا في حين لا يرى طه حسين ضرورة للبحث في اخضاع الفن او عدم اخضاعه ويركز على الصدق مع الذات .

III
تحوّل الالتزام عبر استقباله للروافد الغربية نحو قواعد ايديولوجية

يمثّل رأيا رئيف خورى وطه حسين الوجهتين الاساسيتين من التفكير في موضوع الالتزام . فهما اللتان ستتفاعلان مع الروافد الثقافية الآتية من الفكر الغربي فيرتفع بذلك الجدل حول الالتزام تدريجيا الى مستويات ذات طابع ايديولوجي فكرى محدد . ففي سنة ١٩٥٥ نشرت الآداب طائفة من المقالات حول الشعر العالمي الحديث هادفة كما يبدو الى فتح المجال امام الشعر العربي للافادة من التجارب الغربية .

يتناول صلاح ستيتيه الالتزام ، مثلا من ناحية انخراطه في العصر ومواكبته التجارب العالمية . يقول : " لقد قدّم الشعر الفرنسي الحديث السريالية .

---

١) حسين ،طه : " لمن يكتب الاديب "،الآداب ،عدد ٥ ، ١٩٥٥،ص : ١٢-١٦ .

فهـي مصدر طرق الحساسية العصرية وليس بوسع اى عالم شعرى بعد الان ان يدعي انه موجود ما لـم يستند الى السرياليـة بكثير او قليل • لقد اسست السرياليـة ما ندعـوه (بالميترلوجية) الشعريـة الحديثة "[١] • ويرد فـي مقال عن الشعر الـروسي ان ماياكوفسكي الذى هو ممثل هذا الشعر من طـراز حديث " قـد كتب معرّفا موضع الشاعر من الكفاح من اجل الاشتراكية ان (الكلمـة هي القائـد الاعلـى لقوات البشر) • فكان يخدم الثورة بالكلمة الشعريـة ويرفـع بذلك مهمة الكلمـة أعلـى مما كانت في اى وقت مضى" [٢] •

ويختار توفيـق صايغ في الشعر الانجليزى المعاصـر " ايدث سيتول " ويبرز حداثـة شعرهـا وابتكارهـا " عالما شعريا يتجسد في موسيقى جديدة تعتبرها سيتول ترجمانـا بين الحلم والواقـع [٣] • امـا في الشعر الاميركـي الحديـث فيتوقـف جبرا ابرهيـم جبرا عند " هويتمان " و " ماكليش " ويركـز على " المدينة " التي هـي في نظره من اهـم محاور الشعر الحديـث • فهـي " مدينة الوهم " التي عاناها " اليوت " في قصيدته الشهيرة " الارض الخراب "[٤] •

---

١) ستيتيه ،صلاح : " الشعر الفرنسي الحديث" الآداب ،عدد ١ ، ١٩٥٥،ص : ٧٣

٢) غرنبرغ ،أ • : " الشعر الروسي الحديث" الآداب ،عدد ١ ، ١٩٥٥،ص : ٨٧•

٣) صايغ ،توفيق : " الشعر الانجليزى المعاصر" الآداب ،عدد ١ ، ١٩٥٥،ص : ٩٤•

٤) جبرا،جبرا ابرهيم " الشعر الاميركي الحديث" الآداب ،عدد ١ ، ١٩٥٥،ص : ١١٢•

يستنتج من هذه الابحاث نوع الآفاق الغربية التي بدأ الشعر العربي يتنسمها في التطلع نحو الحداثة ، من سوريالية فرنسية الى ماركسية روسية الى انكليزية اميركية قائمة على مستحدثات باوند واليوت وسيتول .

وتتابع الآداب في اعدادها الاخرى مهمة تغذية الادب العربي المعاصر بروافد غربية اقرارا منها باهمية دور الثقافة في الانتاج الادبي الحديث . ولعل ابرز ما يستوقفنا في هذه المهمة انها بدأت تولي المواقف الايديولوجية في هذه الروافد عناية اكبر . فقد نشرت في جملة ما نشرت ثلاث دراسات فلسفية . اثنتان منها نقد لمفهوم الحرية وهما : " العالم الخارجي وحرية الارادة " لبرتراند رسل و " الحرية " لجان فال [(١)] . كما نشرت ترجمة " رجوع الى تازة " لالبير كامو ومقالا طويلا لاليوت يتناول الشعر من حيث مقوماته الكيانية بعنوان " اصوات الشعر الثلاثة "[(٢)] . وقد رافق هذه المقالات صدور كتاب " سارتر والوجودية " بالعربية وانتشاره الواسع يومها في الاسواق .

اذا كانت الثقافة احد العناصر الاساسية في الشعر الحديث ، فان الركيزة التي يقوم عليها هذا الشعر اذا اريد له ان يلتزم المسألة القومية او الاجتماعية هي ان يعي تلك المسألة على اساس فكري عقائدي مركز . وهذا من شأنه ان ينتقل بالادب العربي - ولو من الوجهة التنظيرية على الاقل - من ادب منفعل الى ادب فاعل . يربط سهيل ادريس في مقال له " الشعر ... والمصير العربي " الثقافة بالقضية العربية فيقول " ان هذا الجيل المثقف الذي يحاول ان يستكمل اسباب وعيه يعيش القضية العربية باعمق مما يعيشها اكثر

---

١) راجع الآداب في عدديها ٩ و ١١ ، ١٩٥٥ .

٢) راجع الآداب ، عدد ١ ، ١٩٥٥ .

الاجانب اطلاعا على واقعنا ، لانه يعيشها في جسده او دمه وروحه ، ويعانيها في اعماق نفسه ماضيا وحاضرا ومستقبلا ... ان اشتغالنا بالشعر ليس اشتغالا فارغا ! اننا نحاول ان نبرز هذا الادب الجديد الواعي الذى يستمد حرارته من ارضنا التي تتمخض الان بكثير من الوان التمرد والثورة ليرد لها هذه الحرارة لهيبا من التوجيه والقيادة ، وهو يردها لها سواء شعرااو قصة او بحثا او تاريخا ".[1] ويقول المعداوى " اذا تحولتا لكلمة (كما في مفهوم السيادة ضد التبعية) الى مركز من مراكز الاضاءة الفكرية لطريق مظلم تشكله الجماهير .. عندئذ تتمثل سيادة الكلمة في معنيين هما التوجيه والقيادة "[2] ، فتصبح الكلمة الادبية بهذا المفهوم وحدة شكل ومضمون ، ويغدو التعبير عن قضية او فكر او فلسفة حياة جزءاً منها لايتجزأ . ويقول ابرهيم شعراوى في " مناقشات في الالتزام الشعرى " : " ان الادب اى ادب ـ هو تعبير عن فلسفة الجماعة المتجانسة التي تنتجه ... من هنا كان الالتزام ... فليس هناك ادب غير ملتزم ... فالواقعية والرومانسية والسوداوية والسريالية والشكلية ، تعابير عن مجتمعات بداخلها الوان من الصراع الطافح في وسائل تعبيرها من الفنون المختلفة ، ان المشكلة ليست مشكلة التزام او انحلال او انطلاق ... بل في نوع القضية التي يعد الفنان نفسه للدفاع عنها".[3]

---

١) ادريس ، سهيل : الآداب ، عدد ٤ ، ١٩٥٥ ، ص : ١٠ .

٢) المعداوى ، انور : " زوايا و لقطات " ، الآداب ، عدد ٤ ، ١٩٥٥ ، ص : ٨٠

٣) الشعراوى ، ابرهيم : " مناقشات في الالتزام الشعرى " الآداب ، عدد ٣ ، ١٩٥٥ ، ص : ٦١ .

يستشف مما تقدم ان الادب حامل قضية بالضرورة : يعتمدها في التزامه وهو مطالب بموقف محدد من مجتمعه وبمسؤولية قيادية فيه . لقد بدأت الروافد الغربية التي ثابرت الآداب على تسريبها تفعل فعلها في مفهوم الالتزام عند الكتّاب العرب . فالالتزام بمعنى ارتباط الاديب العربي بواقع مجتمعه الذى كان قد اصبح امرا مسلما به عند الغالبية من كتاب الآداب ، اصبح الان يتطلّع على ايديهم الى ركيزة ايديولوجية محددة يستند اليها .

نحو التحرر الايديولوجي ١٧

أ) المنحى الوجودي :

عرفت آداب سنة ١٩٥٦ في غمرة تفتيش كتّابها عن دور قيادى يلتزمه الاديب في معالجة قضايا مجتمعه/طائفة/من الايديولوجيات التي كان لها غير مروّج : من وجودية الى ماركسية او سريالية او قومية او غيرها . وغالبا ما لم يكن الترويج لواحدة من هذه لاغيا لواحدة او اخرى من الباقيات . او ربما كان مزيجا منها جميعا على غير وعي للحدود والفواصل . ولعلّه كان للوجودية في هذا الباب الوجه الابرز كما سيتضح مما يلي .

في اولى المقالات التي نشرتها الآداب عام ١٩٥٦ مقال قيّم لعبد المحسن طه بدر بعنوان " الشعر العربي والتجربة الذاتية " يحارب فيه الالتزام ان هو فهم "كنتيجة لمسلّمة مفروضة تعوق تقدم الشعر وتطوره "(١) . فهو يدعو الشاعر الى التحرر النفسي الكامل تحررا يمكنه من اكتمال ذاتيته ومواجهته مشاكله بصورة اشد شجاعة واقل اضطرابا . ويتمثّل في ذلك سارتر قائلا:

---

١) طه بدر ،عبد المحسن : " الشعر العربي والتجربة الذاتية "
الآداب ،عدد ١ ، ١٩٥٦ ، ص : ٢٥ .

" اذا كان سارتر، وهو اقوى الدعاة الى الالتزام لم يقو حتى الان على الدعوة الى الالتزام في الشعر ... في فرنسا حيث اكتمل تحرر الشعراء من زمن بعيد ، فما بالنا في بيئة لم تسعد بهذا التحرر الكامل في عصر من عصورها ، وسار شعرها دائما يزحف تحت نير المسلمات المستمدة من ماضيه والمفروضة في حاضره ، تزيد في قيوده قيدا جديدا ؟ ".(١)

هذا التمثل بسارتر او بغيره من كبار الوجوديين وكأنهم حجة فاصلة ، مؤشر الى مدى انتشار الفكر الوجودي وتقبله عند فئة كبرى من كتّاب "الآداب" وقارئيها . كان كتاب " سارتر والوجودية ".(٢) وكتاب " كامو والتمرّد ".(٣) قد انتشرا في الاسواق وصادفا في المجتمعات العربية اجواء قلق موءاتية . ولعل هذا ما اسهم ليس فقط في تقبل المنحى الوجودي عند بعض الكتّاب العرب بل الى الشعور ايضا بامكانية الاطلال عبره الى العالمية . يقول حافظ الجمالي " ان الشباب العربي ان كان قلقاً ، فقلقه ليس خاصا به كعربي ... المشكلة

---

١) طه بدر ،عبد المحسن : " الشعر العربي والتجربة الذاتية " الآداب ،عدد ١ ، ١٩٥٦ ،ص : ٣١

٢) البريس ،ر . م. " سارتر والوجودية "، تر. سهيل ادريس ، دار العلم للملايين ،بيروت .١٩٥٤ .

٣) دولوبيه ،روبير : " كامو والتمرّد " تر. سهيل ادريس ، دار العلم للملايين ،بيروت ١٩٥٥ .

ليست مجرد التفكير بمصير الامة العربية ، بل المشكلة الحقيقية هي القفزة من هذه المشكلة الى المشكلة العامة ، من الواقع العربي الى الواقع الانساني.[1] ذلك لان " القلق الذى نعانيه او تعانيه الانسانية كلها انما هو قلق المخاض . واكثر الامم استعداداً لولادة سلّم القيم الجديدة ، هي هذه الامة التي تشعر اكثر من غيرها بآلام الانسانية وتعي الوجود الانساني اكبر وعي . فهل تكون امتنا هي المدعوّة الى حمل الرسالة من جديد ؟ " .

هذا القلق وهذا الضياع الذى " تعرفه امتنا اكثر من غيرها والذى يرشحها الى حد ما ذهب اليه الجمالي لحمل رسالة ذات طابع وجودى قد بدأ ينعكس في غير مقال وفي غير اثر ادبي وشعرى . فأصداء هذا القلق الذى دقّ جرسه سارتر والنقاد العرب الذين وعوا وجوده قد ترددت مثلا في قصيدة" قافلة الضياع " للسيّاب . واننا نجد لوقوعها بين مقال حافظ الجمالي عن قلق الشباب المعاصر ومقال رينيه حبشي عن " الوجود والنظر عند مارسيل وسارتر " دلالة خاصة على مدى انتشار جوّ الوجودية عند كتّاب الآداب وتسرّبه الى الشعر العربي ".[2]

ب) المنحى الماركسي

اذا كانت ظاهرة القلق والضياع في المجتمع العربي قد ساعدت على اشاعة مناخات وجودية تنسمها الكثيرون من الكتّاب العرب فانها قد اقتضت هؤلاء او غيرهم التفتيش عن مبدأ ثورة أو وجود ينهي هذا الضياع وذلك القلق . ففيما ذهب بعضهم في الآداب مذهب الماركسية المادية ذهب آخرون وهم التيار الاغلب

---

١) الجمالي ،حافظ : " قلق الشباب المعاصر " ،الآداب ،عدد ٧، ١٩٥٦،ص: ٥-٨ .
٢) راجع الآداب ،عدد ٧ ، ١٩٥٦ .

مذهب القومية العربية على تفاوت في التحديد او الاطلاق في مفهومهم لهـــا . فمـن باب هذه الماركسيـة مثلا تعقيب موسى سليمان على كتاب لسلامه موسى مطالبا ان يكون الادب للشعب وداعيا الاديب الى الارتباط والالتزام بقضايا المجتمع لان لـه " مقام المعلّم المربي لا مقام المهرّج المسلّي ... فيرفع الناس قليلا او كثيرا الى مستويات الخير والحب والجمال والكرامة ".[1] ويدعو محمد مفيد الشوباشي الى التزام الفن الحقيقة الاجتماعية والتاريخ . ويوضح مذهب الواقعية في الادب والفن قائلا : " فهي ترى اقتباس الآيات الفنية من واقع الحياة بدل مطاردتها في سراديب العقل الباطن او بواسطة سبحات التأمل المجرّد . وهذه الآيات الفنية تغنى وتزخر بالحيوية اذا كانت ثورية".[2]

وينتقل التلميح بالالتزام الماركسي الشيوعي الى التصريح في مقال لعبد السلام العجيلي بعنوان " العرب والشيوعية في عهد جديد "[3] ، ومقال لرئيف خورى بعنوان " الادب والرسالة القومية ".[4] كما يكتب سليمان العيسى في خط الالتزام الشيوعي قصيدة " الى اصدقاء الشمس ".[5] من بكين يهديها الى الصين الشعبية وشعبها العظيم .

---

١) سليما ن ، موسى :" سلامة موسى والادب للشعب " الآداب ، عدد ٨ ، ١٩٥٨ ، ص : ٣٦
٢) الشوباشي ، محمد مفيد : " بين الادب والاقتصاد " الآداب ، عدد ٨ ، ١٩٥٦ ، ص : ٥٧
٣) العجيلي ، عبد السلام : الآداب ، عدد ١١ ، ١٩٥٧ .
٤) خورى ، رئيف : الآداب ، عدد ٥ ، ١٩٥٧ .
٥) العيسى ، سليمان : الآداب ، عدد ١١ ، ١٩٥٧ .

ويدعم مثل هذه المتفرقات من مقالات وقصائد لا نرى ضرورة لتعدادها عدد من الكتب ذات المنزع الماركسي ، التي ظهرت خلال هذه الفترة وعرضت لها الآداب او نوهت بذكرها ، ككتاب للدكتور جورج حنا " معنى القومية العربية".[١] وآخر لعبد الله عبد الدايم " القومية والانسانية ".[٢] وثالث لحسين مروه " قضايا ادبية ".[٣] ، وانما نجد في هذا الاخير المحاور التي دار عليها البحث في الادب الملتزم بالمعنى الشيوعي في الاعوام الاخيرة وهي : قضية الادب الموجّه ، والادب البرجعاجي ، والفصحى والعامية ، والادب الثوري ، والادب المهادن .

ج) المنحى القومي

كان بالاستطاعة ان نذهب ابعد مما ذهبنا في تتبع خط الالتزام المتّسم بمنحى او بآخر من مناحي الفكر الماركسي او الوجودي عند عدد آخر من كتّاب الآداب غير الذين ذكرنا . الا ان المزيد من التوغّل في هذا الاتجاه قد يتسبب بشيء من الافتعال . اذ ان مقالات الآداب تتخذ في غالبيتها طابعا ادبيا قل بينها ما اتسم بسمة الدراسة العلمية المركّزة التي تمكن الباحث من ان يصنف اصحابها من حيث الفكر تصنيفا دقيقا . بل كثيرا ما تختلط اصداء وجودية ماركسية وقومية وغيرها في المقال الواحد كما يمكن للقارئ ان يستشف من تضاعيف استشهاداتنا في هذا البحث . يبقى ان تقول بعد تدليلنا على الاتجاه الوجودي والماركسي عند بعضهم ، ان الاتجاه القومي العربي في الآداب يبقى السمة الغالبة في هذا الفكر الالتزامي المزيج . ولعلّ في استعراضنا الاشمل له كما تعكسه الآداب ما يغنينا عن التطويل في تتبع الفكر الماركسي والوجودي. فهو ابدا لا يخلو من رواسب الاثنين.

---

١) حنا ، جورج : " معنى القومية العربية "، دار بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٥٧ .

٢) عبد الدايم ، عبد الله : "القومية العربية والانسانية"، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٥٧.

٣) مروه ، حسين : "قضايا ادبية " دار الفكر ، القاهرة ، ١٩٥٧ .

ففي مقاله " الادب بين الحرية والاقتصاد " يدعو مطاع صفدي مثلا الى تخطي المذهب الماركسي نحو وجودية تؤمن بالخلق الفني . ونفهم بالخلق الفني انه التعبير الحرّ الصادر عن اديب مشبع بروح أمته . فهو اذ يعبّر عن ذاته بحرية يأتي تعبيره الحر ، وبصورة تلقائية ، تحطيما للحواجز والضواغط في امته التي يعانيها هو كانسان يحيا الحرية . " ان الادب والحرية ، كما يرى صفدي ، " ظاهرتان لا معنى لاحداهما بمعزل عن الاخرى . ان فعل الحرية عندما يبلغ مثله الكامل ينقلب الى ابداع... فالحرية العظيمة اذن قضية عظيمة . والقضية التزام داخلي تلقائي ... ان الحرية الكبرى التي تنبثق من عبقرية اديب تلزمه وتلزم ابناء عصره جميعا باقدارها . هذه الاقدار تتلخص في تحطيم الموانع وازالة الزّيف وبعث الحرية في كل نفس عربية ... يجب ان يعلم كل عربي يعيش في عصر البعث انه بطل سلبي بالدرجة الاولى ".(١)

وتأتي وقائع المؤتمر الثاني للادباء العرب لتؤكد حرية الاديب . ولكنها تشدد في الوقت ذاته على ان هذه الحرية ليست مطلقة بحيث تكون اشبه بالتفلت الفوضوي غير المسؤول ، بل حرية متأصلة ، تتغذى من الروح القومية العربية ، وتعبّر عن انسانيتها " بالابداع الفني والمشاركة الفكرية "، وتغرف من التراث العربي القديم والثقافة الحديثة . هذه الحرية ليست ضد شيء ولكنها حرية من اجل تحقيق شيء عزيز على كل مفكر واديب وهي مناصرة " قضايا الوطن العربي التي تدافع بها الامة العربية عن مبادئ الحق والعدالة والحرية " والتي تتمثل في نضال مصر والجزائر .(٢)

---

١) راجع صفدي ، مطاع : الآداب ، عدد ٩ ، ١٩٥٦ ، ص : ٧ ، ١٠ ، ٧٨ ، ٧٩ .

٢) راجع توصيات " المؤتمر الثاني للادباء العرب " المنعقد في دمشق بين ٢٠ و ٢٧ ايلول ١٩٥٦ ، الآداب ، عدد ١٠ ، ١٩٥٦ ، ص : ٩٨ .

واذا اهتمت الآداب بثورة مصر والقضية الجزائرية وكرّست لهما احيانا اعدادا كاملة[1] سعت ايضا الى تبيان ارتباطهما بالتيارات الفكرية والادبية محليا وعالميا[2]. بمثل هذا الربط بين فكرة الالتزام والواقع العربي المعاش، اخذ الالتزام شكلا قوميا . لم يعد مجرد موقف فكرى او مجرّد تنظير عقلي او فلسفي . ويجيء جديث طه حسين عن ادب المعركة ، ومقال ملك عبد العزيز عن " الشعر في المعركة " ، ومقال رجاء النقاش بعنوان " بعد المعركة" انعطافا من الادب صوب الواقع القومي المعاش ، ولم يعد الكلام في النقد كلاما على الالتزام بل اصبح كل الكلام في الادب التزاما فعّالا . اى ان القارئ لم يعد يرى في الآداب عناوين مقالات مثل " الادب الملتزم " او " ادبنا الملتزم "[3] بل يجد بحوثا هي بمضامينها التزام ، التزام الادب للواقع القومي العربي . ومن قبيل ذلك ما جاء في مقال رجاء النقاش " الوعي والتقدم "

---

١) انظر الآداب ، عدد ١ وعدد ٣ ، ١٩٥٧ .

٢) راجع في الآداب عدد ٨ ، ١٩٥٧ ، ترجمة مقال سارتر " مجندون يشهدون " ، ص : ٦ ، ومقال عثمان سعدى ، " الادب الشعبي والمقاومة الجزائرية " ص : ٢٦ ، وما جاء من فرنسا حول مظاهرة المفكرين " ضد السياسة الفرنسية في الجزائر " ، ص : ٦٢ ، انظر ايضا العدد التاسع لهذه السنة وخاصة مقال عبد الله الدايم ، " مأساة الجزائر " ص : ٤ .

٣) انظر الآداب ١٩٥٤ وبخاصة العدد ٨ .

حيث يوضح الكاتب مسؤولية الاديب الاخلاقية والعلمية ازاء مجتمعه ويطالب الادب الجديد بالتعبير عن طبقات الشعب وان يسهم في خلق الشخصية العربية التي ليس هدفها ان تساوى الشخصية الغربية بل ان تكون قادرة على ان تسيطر على مصيرها العربي .

وقد يشكّل هذا الرأى خلاصة ما تجمّع من نفحات فكرية ترددت في الاجواء العربية في السنوات الاخيرة . ففي الدفاع عن حقوق الشعب مصب الرومنطيقية والشيوعية في آن معا وبشكل عام ، وفي الشعور بتميّز الشخصية العربية[2] توكيد للهوية العربية وتفردها وصون ميزاتها وحفظها من التخلي عن جوهرها الحق فتذوب في هوية الغرب ، وحثّها على الابداع .[3]

د) نحو استجلاء معالم الرسالة

وقد اصبح مفهوم الابداع من هذا المنطلق رديفا للالتزام القومي ، يجسّد اسهام العرب في موكب الحضارة العالمية . هكذا اذن يبتعد الحديث في الالتزام عن النظريات حوله ويصبح بحثا عن رسالة الادب العربي بالنسبة الى الذات ضمن اطار فكرة الالتزام في الادب . لذلك يقع الباحث في هذه السنة من نضال الآداب على عدد من المقالات تدور حول " القومية " و" العروبة"

---

١) النقّاس ،رجاء : الآداب ،عدد ٣ ، ١٩٥٧ ،ص : ٨٦ .

٢) انظر حبشي ،رينيه ،" الادب العربي الحديث بين الازمة والتقدم " . الآداب ،عدد ١٠ ، ١٩٥٤ ،ص : ٢٧ .

٣) انظر عبد الدايم ،عبد الله " الابداع الذى يحتاج اليه " ، الآداب ،عدد ٢ ، ١٩٥٤ ،ص : ١-٦ .

و " الانسانية " و " التحرر العربي " وما شاكل ذلك من تطلّع نحو رسالة.(1) نتخذ واحدا من هذه المقالات نموذجا ، وليكن مقال رئيف خوري حول " الادب والرسالة القومية " ، وفيه يقول الكاتب: " ما الرسالة القومية ؟ انها مرتبطة بالواقع القومي . لا تقوم القومية على عرق ولا على دم بل على مصير مشترك . ان القيم التي يجدر بالادب ان يسأل عنها وبالاديب ان يلتزمها ، انما هي القيم النابعة من الرسالة القومية العربية التحررية ، القيم المشتقة من الطموح الشعبي الاصيل الى العدل والحرية ، الى الخير والجمال ، الى الحق والسعادة ".(2)

ويكتب نزار قبّاني قصيدة ـ رسالة ـ يهديها من شاعر سوري الى مواطن اميركي يقول فيها من جملة ما يقول انه لن يركع ولن يخدع . فسان

---

1) من ابرز المقالات في هذا الباب :

خوري ، رئيف : " الادب والرسالة القومية "
الآداب ، عدد ٥ ، ١٩٥٧ .

هنداوي ، خليل : " ازمة الادب الانساني في العالم "
الآداب ، عدد ٦ ، ١٩٥٧ .

بدور ، علي : " العروبة والمذاهب المعاصرة " الآداب عدد ٦ ، ١٩٥٧ .

عبد الدايم ، عبد الله : " القومية العربية والانسانية " الآداب ، عدد ٧ ، ١٩٥٧ .

العجيلي ، عبد السلام : " العرب والشيوعية في عهد جديد "
الآداب ، عدد ١١ ، ١٩٥٧ .

صفدي ، مطاع : " نحو تجربة قومية " ، الآداب ، عدد ١١ ، ١٩٥٧ .

علّوش ، ناجي : " معنى التحرر العربي " ، الآداب عدد ١١ ، ١٩٥٧ .

الجندي ، انعام : " حول كتاب الدكتور جورج حنا : معنى القومية " ،
الآداب ، عدد ١٢ ، ١٩٥٧ .

2) خوري ، رئيف : الآداب ، عدد ٥ ، ١٩٥٧ ، ص : ٨ .

بلاده عربية " وستبقى ابدا عربية ".[1] ونحسب ان فشل الانظمة السياسية قد عزّز ايمان الشعراء بالرسالة ،رسالتهم . فيكتب نزار قبّاني الى خليل حاوى : " يا خليل ... لا تنتظر المعجزات ، فقد اتعبنا انتظار المعجزات وتوقعها . على كل واحد منا ان يصنع معجزته بطريقته الخاصة . عليه ان يخترعها . لا تقل كيف ؟ فقصيدتك مشروع معجزة صغيرة ، ويتراكم هذه المعجزات الصغيرة يمكننا ان نبني بلادنا "..[2]

ولا عجب في هذا الباب ان عمد النقاد وبعضهم من الشعراء أصلا الى ان اعتبروا ظاهرة الشعر الحر الذي كان قد اجتاز مرحلة مهمة من تطوره وترسخه جزءا من الرسالة التي اقتضاها التزامهم القومي . ففي الآداب كوكبة من الابحاث في الشعر الحر او الشعر الجديد كما درجوا على تسميته ، لعل اهمها نقد كتبته نازك الملائكة تبيّن فيه ان تجربة الشاعر في مجتمعه العربي المستجد ، ضاقت بقيود القافية الموحّدة ، وبرتابة النغمة التقليدية ، وان الشاعر العربي المعاصر المدعو الى الحرية في كل الميادين الحياتية ، اصبح يكره النموذج في الفن والحياة وانه يتوق الى اثبات فرديته وشخصيته الحديثة .[3] هذا المقال في رأينا يعكس اهم المحاور للمقالات التي جاءت في هذا الباب على صفحات الآداب لسنة ١٩٥٨ ، وهو يتوّج ابحاثا متواصلة كتبها عدد من الكتّاب عبر اعوام الآداب السابقة حول هذا الاتجاه .

---

١) قبّاني ،نزار : " من شاعر سورى الى مواطن اميركي " ، الآداب ،عدد ١٢ ، ١٩٥٧ ،ص : ٢ .

٢) قبّاني ،نزار : " عودة لسدوم لخليل حاوى "، الآداب ،عدد ١٠ ، ١٩٥٧ ،ص : ٧٦ .

٣) الملائكة،نازك : " الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر"، الآداب ،اعداد ٦ ، ٧ ، ٨ ، ١٩٥٨ ،ص : ٨ .

ولعل هذه الظاهرة التي وصفتها الكاتبة بانها توق الى اثبات فردية الشاعر وشخصيته الحديثة كانت من صميم الالتزام بالقومية العربية اذا اعتبرنا ان الابداع منوط بالحرية الفنية وان القومية العربية هي الصيانة الحقيقية لحرية الشاعر • ويؤكد جودت الركابي هذا الرأى فيعلن ان الذاتية ٦
ليست عبئا على الالتزام وانه لا انفصال بين القومية والذات الشاعرة المعبّرة عن وجودها • اذ بدا ان القومية قد احتوت فردية الشاعر الحق ومدّته بالابداع والخلق الصحيح • يقول : " فالقومية العربية لا تخلق الاديب الحر المستحق الحرية ، لان القومية والذات شيء واحد • فالابداع الفني يتولّد في النفس نتيجة لعوامل خفية لا شعورية عميقة • هذه العوامل انما هي جذور تربط الاديب بجذور الضمير العربي ".[1]

وكما يربط الركابي بين الابداع وجذور الضمير العربي ، يذهب الدكتور محيي الدين صابر الى ان " الموضوع موضوع وعي " لذلك الارتباط[2]• فاذا كان الانتاج الفني منوطا بحرية الفنان – وهو يؤكد على ذلك بقوله ان الشعر موسيقى النفس – فتغذيه هذه النفس وجذور حريتها تعتمد على الوعي • ويحدد محمود تيمور هذا الوعي بقوله : انه " يقظة لعمل وسعي الى هدف ، وهو تفاؤل بغد وايمان بمستقبل وانبعاث الى الامام • وهو نزعة موحدة الى الحرية والعزة وتقويم الشخصية في هذا المعترك العالمي الذى يحف بنا من كل جانب ".[3] ولا يحصر تيمور كلامه في الشعر او في النثر بل يربط الادب عامة بالاحداث الواقعة في العالم العربي اذ يتابع مخصصا الالتزام بقوله :

---

١) الركابي ،الدكتور جودت : " الحرية في خدمة القضية العربية "، الآداب ،عدد ١ ، ١٩٥٨ ،ص : ٣٠ •

٢) صابر ،الدكتور محي الدين ،" الشعر تعبيرا ووظيفة في التراث العربي " الآداب ،عدد ١ ، ١٩٥٨ ،ص : ٣٣ •

٣) تيمور ،محمود : " النثر والقومية العربية " الآداب ،عدد ١ ، ١٩٥٨ ،ص : ٤٠ •

" ومهما يكن من جدال النقاد في ان يكون الادب هادفا او غير هادف ، ملتزما او غير ملتزم فانه لا يمكنه ان يغفل الاحداث التي تتخذ اليوم شعار القومية العربية ، والا خان أمانة القلم ".(١)

الالتزام هنا لم يعد قضية يتعاطاها الادب . الشعور بالقومية اصبح القضية الوحيدة . فيجوز اذن اعتبار الادب مظهرا من مظاهر تجلي القومية العربية . ليست المسألة من بعد ، ان يلتزم الشعر او الادب او لا يلتزم ، ولكن المسألة ردت الى وعي الشاعر والتزامه كفرد منتم الى وطن ومجتمع والى الجماعة الانسانية .

ولا غرو ان تشدد نتائج المؤتمر الثالث للادباء العرب الذى التأم تحت شعار " القومية العربية على التزام يأتي من داخل نفس الاديب ، من شخصيته الجديدة ، حيث تتفاعل حريته الفنية والانسانية مع وعيه لقضايا مجتمعه وتاريخه وآتيه واحساسه بالآخرين واتصاله بالتراث العربي . لذلك يوصي المؤتمر بالالتزام الصحيح ويحدد انه لا يملي على الاديب امرا مفروضا من الخارج ، بل يقوم على الاستجابة التلقائية التي لا بد أن تكون صادقة واعية اذا عاش صاحبها تجربة عصره بكل ابعادها . ولاشك في ان ادبه سيكون شاهدا "على هذا العصر وسيعكس همومه وشواغله وسيشكل مادة ثمينة ووسيلة فعّالة لتطوير الحياة والمجتمع في الوطن العربي الكبير ".(٢)

---

١) تيمور ، محمود : " النشر والقومية العربية " ،الآداب عدد ١ ، ١٩٥٨،ص: ٤٠.

٢) راجع بشأن " المؤتمر الثالث للادباء العرب " المنعقد في القاهرة ٩ـ١٥ كانون الاول ١٩٥٧ ،الآداب ،عدد ١ ، ١٩٥٨ ،ص : ١ـ٢ .

بيّن اذن ان الالتزام القومي الذى كان التيار الاكثر بروزا وطغيانا في الآداب قد حاول أن يصهر في ذاته ، وعلى تفاوت في النجاح والاقناع، سائر التيارات سواء كانت وجودية أم ماركسية أم غيرها . فاذا به يجمع بين الذاتية والحرية والابداع من جهة وبين الاخلاص لواقع الامة وقضايا جماهيرها من جهة اخرى على وفاء للثقافة المعاصرة ومقتضيات المجتمع الانساني الاوسع. وذلك دون ان يذهب مع المبادئ الفلسفية الوجودية الى حد التنازل عن الهوية القومية أو مع القناعات الماركسية الى حد تبني ماديتها الملحدة. من هنا ان الافكار الماركسية التي تسربت الى الاقطار العربية بنسب متفاوتة وشاعت في العراق وسوريا ومصر لم تلق من سعة الانتشار ما لقيته المبادئ الاشتراكية. لان هذه المبادئ كانت فيما نحسب اكثر اعتدالا بالنسبة الى الروح العربية والطف وقعا في نفوس تعودت الايمان الديني ، وهي تبتغي الاصلاح والتحوّل وترحب بالنظم المساعدة على تحقيق الاصلاح والتبديل دون احداث قطع مع الايمان المتأصل، أو اتخاذ ايديولوجية ما بديلا عنه مما قد يهدد بافقاد الروح القومي صفته الذاتية .

في مقال لرجاء النقاش يحدد المنطلق الجديد الذى تأخذه مصر غداة ثورتها " ان عقيدتنا الجديدة تدور حول ثلاث افكار رئيسية : الاشتراكية، والقومية العربية، والتحرر السياسي الكامل" (١) . هذه هي العقيدة التي حملها عبد الناصر أملا للشعب المصرى . وقد حمّل الادباء مشعلها اذ قال وهو يخاطبهم في افتتاح مؤتمرهم الثالث في القاهرة : " التحرر الفكرى ضرورى لنا في هذا المجال ، وفي الحرب الباردة التي تحارب بكل الاسلحة . والادب والفكر سلاحان اساسيان

---

١) النقاش، رجاء : " حول الوضع الادبي في مصر : ضرورة ثقافية عاجلة" ، الآداب ،عدد ٢ ، ١٩٥٨ ، ص: ٢٤ .

في هذه الحرب . فانتم قادة الفكر ، عليكم واجب اساسي في توضيح الامور واقامة ادب عربي متحرّر مستقل خال من السيطرة الاجنبية والتوجيه الاجنبي" .(١)

وأضح ان المطلوب من التحرر الفكري هو التحرر من السيطرة الاجنبية . ولكن السؤال يبقى : ما هي الرسالة الخالدة لهذه الامة العربية التي سيقوم عليها " أدب عربي متحرر مستقل" ؟ . لعلنا نستطيع ان نستجلي بعض معالم هذه الراسالة مما تجمّع لدينا من أبحاث وآراء في رسالة الآدب القومي فنقول : ان مدارات النظر فيها أربعة: حرية الاديب التي يستمد اصولها من تراثه العربي المشرقي وهي حرية تقوى بالوعي لقضايا المجتمع العربي ، القومية العربية التي تحمل رسالة انسانية مبنية على الايمان بالقيم الروحية، الانفتاح على الحضارات الاجنبية والثقافية العالمية ، ورابعا اللغة التي تكوّن آدابها عنصرا من أهم عناصر التعبير عن الرسالة القومية في حركتها الجديدة . فالادباء والشعراء والنقاد في سعيهم الى ادب انساني قومي يضعون نصب اعينهم تقدم الامة العربية نحو تحقيق ذاتها في مجتمع عادل حرّ صادق تجاه الشخصية العربية في نضالها من أجل حياة افضل وانسانية أعمق .

---

١) عبد الناصر ، جمال : " حاجتنا الى التحرير الفكري" ، الآداب ، عدد ١ ، ١٩٥٨ ، ص ٣ .

مجلة شعر

— ١ —

توطئة

عام ١٩٥٧ ، تنطلق من لبنان مجلة أدبية فصلية جديدة ، باسم " شعر " ، تتخصص بالشعر وتتقيد بالزمان فلا تحفل الا بالشعر الحديث. لكنها توسّع آفاقها في المكان فتتخطّى الحدود الجغرافية والقومية ، وتتناول الى جانب الشعر العربي الشعر العالمي ترجمة ودرسا وتعليقا .

والفرق العامل في هذه المجلة ، جلّ اعضائه من الشعراء ، وهم يشاطرون رئيس تحريرها يوسف الخال ايمانه بان الشعر يخلّص الانسان من عبوديات مادية غرّبته عن ذاته وسحقت انسانيته . وبما ان واقع التغرب الانساني هو واقع عالمي ، فان للشعر حقيقة مشتركة في كل بلد وصقع . وميزة الشعر الحديث عامة ، سواء اكان اميركيا أم فرنسيا أم عربيا أم غير ذلك ، انه هو بذاته طريق للخلاص ، وان الشعر الملتزم يحق ، انما يلتزم حقيقة الشعر . هذه الحقيقة تشكل في مجلة شعر الاساسي لما تضمنته من ترجمات لاشعار عالمية وتعليقات عليها ومناقشات وحواش حول مضامينها ، أو من نتاج لبعض الشعراء العرب وسعيه عن طريق الآراء النقدية الى تحديد للشعر العربي الحديث في اطار معركة الحياة واستجلائهم صورته الحقيقة . واننا في ضوء ما تقدم سنعرض لجملة الآراء التي عممتها مجلة شعر في حقيقة الشعر التي هي موضوع التزامها محاولين أن نراعي في ذلك قدر المستطاع التسلسل الزمني من جهة وما امكن من السياق الفكرى العام من جهة اخرى .

وقد رأينا ان خير ما يمكننا من الخروج بسياق فكرى عام لما تضمنته المجلة مبدّدا في موضوع الالتزام ، ان نوزع هذا الموضوع على محاور رئيسية ثلاثة ،

معتبرين ان هذه المحاور وان لم تستطع ان تستنفد جميع ما اتى في المجلة موزعا او مبعثرا ، فهي على الاقل قادرة الا تسقط منه جميعا ما كان بمثابة المبدأ والجوهر . فجماعة شعر ، على اختلاف نزعاتهم وثقافتهم وافكارهم بدوا وكأنهم في مفهومهم للشعر ، وان على درجات من العمق والاصالة ، يلتقون في ان الشعر فعل تطهّر وخلاص ، وانه من اجل ذلك وبسبب منه " شخصاني " في حقيقته ، وهو بالتالي ملتزم الحرية التي هي بتعريفها فعل تميّز و " تشخصن " ووجود .

— ٢ —

الشعر فعل تطهّر وخلاص .

تنشر مجلة شعر في سنتها الاولى ١٩٥٧ ، عددا من القصائد المترجمة لطائفة من الشعراء الغربيين (١) مرفقة بدراسات وتعليقات حولها .

---

١) منهم: جيمينيز ، خوان رمون: "من بلاتيرو وانا " ، شعر ، العدد ١ ، ١٩٥٧ ، ص : ٦٥ الى ٦٩ .

باوند ، عزرا : " كانتو ١ " ، شعر ، العدد ١ ، ١٩٥٧ ، ص : ٧٣ الى ٧٧ .

أليوت ، ت ا س: "اربعاء الرماد" شعر ، العدد ٢ ، ١٩٥٧ ، ص : ٥١ الى ٦٢ (ترجمة منير بشّور) "

ستويل ، اديث : " قصيدتان : سرنادة و اغنية الشارع " ، شعر ، العدد ٣ ، ١٩٥٧ ، ص : ٦٩ الى ٧٢ . (ترجمة جبرا ابراهيم جبرا)

شار رينه : "(مقتطفات شعرية) " ، شعر ، العدد ٣ ، ١٩٥٧ ، ص : ٧٣ الى ٧٩ (ترجمة ، هنرى القيّم) .

سان جون بيرس : ضيقة هي المراكب" ، شعر ، العدد ٤ ، ١٩٥٧ ، ص : ٣٨ الى ٨٣ (ترجمة ادونيس ...)

ومن بين هذه القصائد اناشيد لعزراباوندفي موضوع حياة الفضيلة وحياة الرذيلة ، والمجتمع الصالح والمجتمع الفاسد . واما مقياس الصلاح والفساد فليس مقياسا اخلاقيا تقليديا . بل ان الصلاح في المجتمع هو في مدى تجاوب هذا المجتمع مع الفن . " فالمجتمع الصالح " في نظر عزراباوند هو مجتمع " يسوده العدل والتعقل ، وهذا بدوره يعني المجتمع الذى تلعب فيه الفنون دورا رئيسيـــا خلاقـا . اما المجتمع الفاسد ، فهو على العكس منه ، المجتمع الذى تضطهد فيه الفنون تحت وطأة ثقافة مادية ".(١) وهو يرى ان المجتمع الفاسد الذى يئن تحت وطأة الحضارة المادية ،قد خلق فـي شعر كل من رامبو وبودلير " شعورا" دائما بتضييـع الذات استتبعه هاجس القلق لدى انسان القرن العشرين فتشوهت من جرائـه الفنون . وعليه ، يذهب عزراباوند الـى ان انتصار الفـن واحتلاله المكـانة القيادية في حياة الناس يقوم على التصدى للحضارة الماديــة المستعبدة القهّارة وعلى دحضها . وهكـذا تغدو الكتابـة فعل خلاص لا فعل استمتاع فحسب .

ويسير على هذا النهج عينه ما دونته " شعر " بشأن الشاعـــر ايف بونفوا : " لقد كتب بونفوا عن اللبلاب عام ١٩٥١ لكي يهرب مـــن الشعور بالاضاعـة الدائمة للذات ، الذى هو منذ بودلير ورامبو شعور الشاعـــر الحديث . كذلـك فعل كيركغارد الذى كتب عن القلق للتخلّص منه ".(٢)

---

١) من تعليق مجلة شعر على اناشيد عزراباوند ،شعر ،العدد ١ ، ١٩٥٧ ص : ٨٠ .

٢) من تعليق مجلة شعر على قصائد ايف بونفوا،شعر،العدد ٢ ، ١٩٥٧،ص: ٧٢ .

واذا كانت الكتابة عن القلق ومن خلال اليأس حيال معضلة الواقع المضعضع ، دعوة للتخلص من هذا الشعور او ذاك فان فعل التطهّر (Catharsis) هذا ليس الا ناحية واحدة من نواحي مواجهة الحياة . يقول رينيه حبشي في دراسة بالفرنسية عنوانها : " من رامبو الى كلوديل " بالرمز والشعر يحاول الانسان ان يعيد الحركة الخلّاقة من جديد "[1] هذا الشعر الذى به نخلق عالما جديدا والذى يحمل خلاصا من القلق والتضعضع يلتزم بفعل طبيعته جسدا جديدا اهم مقوماته الرمز ، ويتسم من جراء ذلك بالغموض . لكنه شعر ، كما يدافع عنه هنرى القيّم في تعليقه على شعر " رينيه شار " تبقى ابوابه مغلقة في وجوهنا اذا لم نتقبل هذه الهالة من الغموض المرتبط بكل مكاشفة جوهرية "[2] . ويدافع عنه ادونيس ايضا في تعليقه على شعر " سان جون بيرس " بقوله : يمتاز شعر سان جون بيرس خاصة - كما يمتاز الشعر الحديث العظيم - بالصورة . ومن العبث هنا تحديد الصورة كما هو من العبث تحديد الشعر[3] عبث تحديدها لانها لم تعد وعاء لمعنى يشرح ويفسّر ، بل اصبحت هي ذاتها كما جسد القصيدة كله : المعنى في حالة التجسّد . فكأن الشعر قد اصبح معادلة فنية للحياة بالصورة والرمز والموسيقى ، او هكذا يبدو كما جاء في " شعر " عن اليوت : "أن القافية وسيلة موسيقية ، قد رفضها اليوت قيدا يحد من نبض الكلمة . والكلمة عنده خفقة موسيقية لا يمكن ان تنفصل عن الفكرة . فالشاعر الجيد هو من يقدر ان يحوّل الفكرة الى احساس مواز لها معبر عن قيمتها ويحوّل الملاحظة الى صيغة ذهنية معينة، حتى الصورة ذاتها ليست الا

---

١) حبشي ، رينيه : " في الشعر نظرات لرنيه حبشي " ، شعر ، العدد ٤ ، ١٩٥٧ ، ص : ٧٢ .

٢) القيّم ، هنرى : " في تعليق على رينه شار ، شعر ، العدد ٣ ، ١٩٥٧ ، ص : ٨٣ .

٣) ادونيس ، في تعليق على شعر سان جون بيرس ، شعر ، العدد ٤ ، ١٩٥٧ ، ص : ٨٥ .

لتجسيد هذا الاحساس باعنف ما يمكن .[1] فكتجسيد لمعاناة الشاعر للعالم ، يكون الشعر ، وبطريقته الخاصة " وسيلة للمعرفة " على حد تعبير " مكليش "[2] وكاشفا للوجود على حد تعبير الدكتور ماجد فخري ، يقول فخري: " ان موضوع الشعر الحق هو الوجود الحق "[3] . ويعلل قلق الشعراء الذين يتمتعون بالرؤيا بانهم يدركون التباين بين المشاكل التي تقوم عليها الدراما الانسانية وهذا الوجود الحق . وهكذا يمكن لهم ان يكونوا رسل خلاص . وتعلّق خزامى صبرى على مجموعة " قصائد اولى " لادونيس فتقول : " ان شعر ادونيس ليس ترفا فكريا ، بل محاولة لخلق عالم جديد ".[4]

بين المقالات الاخرى الموضوعة بالعربية لهذه السنة في مجلة شعر ، يستوقفنا بصورة خاصة مقال لرينه حبشي بعنوان " الشعر في معركة الوجود "، لما فيه من مناخ وجودى هو اقرب الى الوجودية المؤمنة منه الى الوجودية الملحدة . فكأن هذا المقال يحوى زبدة ما تواضع عليه جماعة " شعر " في هذه المرحلة من مفهوم لوظيفة الشعر الحديث . ذلك ان " دار شعر " عندما اختارت عددا من مقالات المجلة النقدية واصدرتها في كتاب مستقل اتخذت من عنوان مقال حبشي هذا اسما لذلك الكتاب[5] .

---

١) بشّور ، منير : في تعليق على شعر اليوت ، شعر ، العدد ٢ ، ١٩٥٧ ، ص: ٦٤ .

٢) مكليش ، ارشيبولد في افتتاحية شعر ، العدد ١ ، ١٩٥٧ ، ص : ٣ .

٣) فخرى ، ماجد : " مادة الشعر " ، شعر ، العدد ٣ ، ١٩٥٧ ، ص : ٨٩ .

٤) صبرى ، خزامى : " قصائد اولى لادونيس " ، شعر ، العدد ٢ ، ١٩٥٧ ، ص: ٧٥ .

٥) الشعر في معركة الوجود (مجموعة دراسات في نقد الشعر المعاصر) ، دار مجلة شعر ، بيروت ، ١٩٦٠ .

يعتبر حبشي ان كل شعر هو شعر ملتزم ، ملتزم في وعي الشاعر وان " الشاعر يؤنس العالم عبر وعيه " .(١) هذا الميل الى الشخصانية في الشعر ، هو في طليعة اهتمامات مجلة شعر، ومن أهم الاتجاهات التي اتخذها الشعر الحديث. يقول حبشي : " الشاعر هو من يذيب العصبيات ويفتح المجال للتعاطف والصداقة . وهو في خلقه محيطا من الحب ، يشهد فقط لتقديسه الشعر. هنا يتساوى الشعر والقداسة ".(٢)

في حين يلتقي حبشي سارتر(٣) في تنزيهه الشعر عن الخضوع لاوامر خارجة عنه ، يلتقي ايضا المفكرين المؤمنين كماريتان في تعويله على محيط الحب الذى على الشاعر ان يخلقه(٤) كما يلتقي برأى كامو حين يعتبر ان الشعر يفضحه عالما لا انسانيا " يهيج فينا الحنين لما كان واجب الوجود . وان الشعر في كشفه لنا هول عالم لا شعر فيه ، يقودنا بقوة الى عالم من الشعر" (٥) هو العالم البديل . حقيقة الشعر ورسالته كما يقول حبشي هي : " اعادة اكتشاف الحياة المفقودة المجانية " . كما يرى ان من طبيعة هذه المجانية ان تربط الشاعر بالاخرين لانه " اذا كانت رسالة الشاعر هي المجانية فهو

---

١) حبشي ، رينه : " الشعر في معركة الوجود " ، شعر ، عدد ١، ١٩٥٧، ص. ٩٠.

٢) م . ن . ص: ٩٤.

٣) Sartre, J.P:, <u>Qu'est ce que la Littérature</u>, p. 282.

٤) Maritain, Jacques: <u>La Résponsabilite de L'Artiste</u>, Librairie Arthème Fayyad, Le Signe, Paris, 1961, p. 89, 120.

٥) حبشي ، رينه : " الشعر في معركة الوجود " ، شعر ، العدد ١ ، ١٩٥٧ ، ص ٩٥.

سيحافظ عليها بالتجرد من الذات . حين يلقي في وحدة شعوره المسالم نظرة بريئة على الاشياء كلها ، فانه يكتشف لها معنى جديدا . انذاك يأتي الكون كله ليتمرأى في هذا " الشعور المنفتح " ، ويكتسب كل شيء " قيمته الايصالية " ويحظى الكون بوحدته . فالحق ان الشاعر هو نبيّ عالم ضمن عالمنا منوط بحريتنا.(١)
ويضيف حبشي " في عالم مزحوم بالتقنية التي تستعبد الانسان ، وبالتوتر السياسي الذى يسحقه ، وبالقلق الفلسفي الذى يضعه في حالة اليأس ، في هذا العالم يحتضر الفكر الانساني . ان نجد معنى الانسان اليوم ، هو قبل كل شيء ان نعيد للشعر مكانه في الحضارة ".(٢) . وتتردد اصداء من مقال حبشي في حديث لبدر شاكر السيّاب يؤكد فيه ان تفسير العالم وتغييره هو الواجب الضخم الم... على الشاعر " و " ما دامت الحياة مستمرة فان الامل بالخلاص باق مع الحياة". " إنه الامل في ان تستيقظ الروح . وهذا ما يحاوله الشعر الحديث".(٣) .

يتضح من كلام فخرى وحبشي والسيّاب وغيرهم (٤) في هذه السنة لمجلة شعر ، ان الشعر مخلّص الانسانية من القلق والعزلة والمادية وانه كاشف لوجود حق يقوم على نهضة الروح والحرية ازاء المادة والمادية . ويستمر

---

١) حبشي ، رينه : " في الشعر " ، شعر ،العدد ٤ ، ١٩٥٧ ،ص : ٩٢.
٢) م.ن. ص : ٩٢
٣) السيّاب ، بدر شاكر : "مقابلة مع فايزه طه للاذاعة اللبنانية "
شعر ، عدد ٣ ، ١٩٥٧ ، ص : ١١٢.
٤) راجع على سبيل المثال لا الحصر :
الحاج ، انسي : " المجد للاطفال والزيتون ،للبياتي " شعر،عدد ٢ ، ١٩٥٧ ،ص : ٨٠ .
صبرا ، خزامى : " قصائد اولى لادونيس " ، شعر ،عدد ٢ ، ١٩٥٧ ،ص : ٧٥ .
باب " في النقد" ،شعر ،عدد ٣ ، ١٩٥٧ ،من ص ٩١ الى ص ١١٠ .

هذا المفهوم في السنة التالية للمجلة وما بعدها . يرد في تعليق ماجد فخرى على ديوان " ادونيس " اوراق في الريح " وهو مجموعة قصائد كتبت بين ١٩٥٦ — ١٩٥٨ بقلم احد ابرز اثنين بين شعراء المجلة ومنظريها ، ان الشاعر اذ يتصدى لمعضلات الوحدة والفراغ واليأس والحيرة انما يمتلك الايمان بتجدّد الحياة وغناها فلا يستسلم للفراغ الذاتي والجماعي . فنراه يتخذ من الفينيق (تعبير التجدد الازلي ، لانه طائر اذا دنا أجله احترق بريشه ومن رماده انبعث) رائدا في الطريق الى الخلاص[1]. ويكتب يوسف الخال ان للشعر علاقة مباشرة بالله ، ليس وفق ديانه معينة ولكن ايضا من خلال طبيعة الشعر التي تتصل بالايمان وبالمعرفة الكيانية القلبية . ازاء فشل النظم السياسية " آلهة العالم العربي " يبحث الشعراء عن خلاص ، عن اله مخلّص .
هذا التزام الشعر في مفهوم الخال كما يستشف من حديثه مع سلمى الخضراء الجيوسي عن الحقيقة يقول : " ان آلهة العالم العربي قد ماتت ، والثوريون الحقيقيون هم الذين ادركوا انها قد ماتت فعمدوا الى دفنها لكي تبعث من جديد آلهة تجسّد احلام الجيل وآماله كما تجسّد واقعه ومصيره . ان الله يموت يا صديقتي ككل حيّ . يموت كتموز والمسيح لكي تتجدد بموته الحياة ويعود الخصب الى الارض . الم يدفن العرب آلهة الجاهلية ؟ افلا تظنين اننا في نهضتنا او ثورتنا الحاضرة نحو حياة افضل يجب ان ندفن آلهة الجاهلية الراهنة في سبيل بعث آلهة حية متجددة على صورتنا اليوم ومثالنا ؟[2]
وبديهي ان باعث هذا الله الذى على صورتنا ومثالنا عند يوسف الخال هو

---

١) فخرى ، ماجد : " ديوان ادونيس اوراق في الريح " شعر عدد ٨/٧ ، ١٩٥٨ ،ص : ٧١ .

٢) الخال ، يوسف : " اخبار وقضايا " شعر ،عدد ١٥ ، ١٩٦٠ ، ص : ١٤٠ .

الشعر ـ الشعر المخلّص الخالق عالما جديدا • وبصدد هذا العالم الجديد الذى يتوقعه في شعر ادونيس ، يقول منير بشور تعليقا على قصيدة " مرثية القرن الاول ": " في خضم ثورتك على الماضي او الحاضر تفلت كلمات نحو المستقبل • ولكن ليس هناك تمثيل للمستقبل الا بمقدار ما يثقل الماضي اعصاب الرؤيا • المقطع الاخير مفروض ان يكون ضوءا الى عالم جديد ، ولكن لغة العذاب والدخان والحرزون تقطع عليك رؤيا العالم الجديد "(١) • واضح من هذا ان الشعر مطالب بالخلاص ، وليس للشعراء من بعد ، ان يكتفوا بفضح الواقع بالصور مهما بلغت هذه من الروعة والدقة والواقعية • لقد اختنق الشعر العربي برائحة النار والكبريت والدم ، وفي النفس العربية اشواق ورؤى وآمال تضجّ بالشاعر العربي ان يحملها الى النور ، ان يلدها والا وقع في الاستاطيقية الجوفاء • في كلام منير بشور الى ادونيس ما يشير ايضا الى هذا • " لقد بلغت منتهى الروعة الفنية • فانت تمزج الالوان بعضها ببعض كالموسيقى كالخالق ، الا ان العالم الذى تخلقه ليس موطن البشر ولا الالهة • هو على ما اشعر ليس هذا العالم او على الاقل ليس العالم الذى نريد ••• يبقى لك يا ادونيس ان تختار بين ان تكون فنانا عظيما او ان تكون رجلا عظيما "(٢)

حصيلة هذه الاراء النقدية حول الالتزام كما صورته مجلة شعر ، انها تركز على اعتبار الشعر مخلّصا • وان في التزام هذا الشعر نفسه ، ووعيه المحدّد لمعناه ورسالته ، ما يخلصه من عبوديته للفكر السياسي والعقائدى

---

١) بشور ، منير : " اخبار وقضايا " ، شعر ، عدد ١٥ ، ١٩٦٠ ، ص : ١٤٨ .

٢) م•ن• ص : ١٤٨ •

ويمنحه حرية التفاعل مع روح العصر . فانه متى اصبح الشعر مشروع حياة واستمد حريته من حرية الشاعر المبدع ، صار مخلصا بدوره ، لانه كان الرديف الوحيد للشخصيـــة العربية الحرة . من هنا ،على حد تعبير ادونيس " يترتب على الشعر ان يكون شعرا حقا – اى مسؤولا – تجاه نفسه ، اى عندئذ هو وحده يعبّر بامتياز وسيطرة علـــى الوجود العربي الحاضر".(١) .

هكذا يحمل ادونيس الشعر في محاضرة له بعنوان " الشعر العربي ومشكلة التجديد"،(٢) الى تخطّي حدود العالم هذا ، فيجعل منه بالتالي ضربا من ضروب التصوف . ويعلن الشعر فعل خلاص وتحرّر حيث يصبح العالم افقا" من السر لا نهاية له".(٣) . مسؤولية الشاعر العربي بهذا المعنى تصبح عظيمة جدا، اذ يقف امام الموروث من" افكار غيبية مجردة" مواجها اياه مواجهة التساؤل والشك والرفض(٤). ليس علـــى صعيد التجربة الشعرية فحسب ،بل ايضا" على صعيد التجربة الميتافيزيقية – ومن ثـم في الحياة التي يحياها".(٤) لان الشعر ينزل الى اعماق التجربة الشخصية حيث يصبح العالم مشروع الذات الشاعرة بكل آلام الناس وآمالهم . هنا يصحّ ما قاله كامو: "ان الخلق اصبح اليوم عملية خطيرة جدا".(٥) ،وذلك لانه عملية قتل للمفهوم التقليدي لله فيحل محلّه الشعر – الخالق .

III

الشخصانيـــــة

من الكلام الاخير لادونيس ولكامو يتضح كيف يفضي التزام الشعر كفعل تطهّر وخلاص اي الشخصانية ، الخلاص بالذات الشاعرة المخلّصة . هذه الشخصانية كما انعكست في مجلة شعر هي ما سنحاول الان تتبعه عبر طائفة مختارة من اقلام تلك المجلة .

---

١) ادونيس : "اخبار وقضايا"، شعر ،عدد ١٦ ، ١٩٦٠،ص : ١٤٩ .

٢) ادونيس : " الشعر العربي ومشكلة التجديد" محاضرة القيت في روما، ١٩٦١. شعر ،عدد ٢١ ، ١٩٦٢ ،ص : ٩٠ .

٣) م.ن. ص : ١٠١ .

٤) م.ن. ص : ٩٧ .

٥) Camus,Albert, L'Homme Révolté, p:328.

في اعداد السنة لمجلة شعر نقع على ثلاث ترجمات رئيسة : الاولى " مقتلة في كاتدرائية" لاليوت والثانية لبول كلوديل " غنائية على ثلاثة اصوات" والثالثة لوولت هويتمان وهي خمس قصائد من ديوانه " اوراق العشب" .(١) وتتبع المقطوعات الشعرية المترجمة تعريفات بالشعراء وشعرهم . يكتب أدونيس ورينه حبشي التعليق التابع لبول كلوديل ، ومفاده ان " الشعر في نظر كلوديل خلاص ، هو عملية روحية ادواتها الكلمات والايقاع . اما وظيفة المجاز ففي انه الشهادة على كلية العالم وبدئيته الدائمة .(٢) ان الذى يخلّص في الشعر هو مصالحة الروح والعالم . غوص الروحي في المحسوس ، كما يقول جاك ماريتان ، وتجسده في المحسوس ، هو ما نسميه الشعر" .(٣) الشعر هنا مصالحة المحسوس والروح في التجسد . (لذلك اختار كلوديل طريق المسيح ، وهو كلمة الله المتجسد ، من بين الطريق التي يمكنها ان توصل الشاعر الى نبضة الكائن ذاتها .) ورسالة الشاعر الذى " منحه الله امتيازان يشاهد ، ان يحقق ، ان يجمع في روحه الصور كلها" ، هي رسالة " نبيّ عامل تحت بصر الله لكي يقدم له ، كقربان صورة عن اثره" .(٤) واذا غدا الشعر حسب كلوديل ذبيحة شكر تقدمها البشرية لخالقها ، فان القربان المقدّم عند تعبيره انما هو المتجسّد ، الشعر – المسيح اى الشعر الانسان . ان هذا الاتجاه الشخصاني في الشعر ، الذى نلمحه عند جيمينيز ، ونراه عند كلوديل هنا موجود ايضا بشكل آخر عند هويتمان في قوله عن شعره : " من يلمس هذا يلمس انسانا" .(٥)

---

١) راجع تباعا شعر ، عدد ٥ ، ١٩٥٨ ، ص: ٢٣–٧٦ ، عدد ٦ ، ١٩٥٨ ، ص: ٤٩–٩٣ ، والعددين الموحدين ٧ ، ٨ ، ١٩٥٨ ، ص: ٤٤–٥٧ .

٢) ادونيس وحبشي ، رينه : في تعليق على شعر بول كلوديل ، شعر ، عدد ٦ ، ١٩٥٨ ، ص: ٩٥ .

٣) م . ن . ص: ٩٤ .

٤) م . ن . ص: ٩٥ .

٥) من تعليق مجلة شعر على شعر هويتمان ، شعر ، عدد ٧/ ٨ ، ١٩٥٨ ، ص: ٥٤ .

وتحمل انطباعات جميل جبر اثر عودتـه من رحلة الى اوروبا ، الاجواء الانجليزيـة بخاصة ، اذ يكتب " بوسعنا التأكيد بصورة عامة على ان الشعر الانكليزى المعاصر انما هو صدى لتجارب شعوريـة معنويـة حملت مبدأ الأنسنة الى صميم الشعر • فالاوصاف الخارجيـة التي كانت غايات بحد ذاتها في الشعر التقليدى اصبحـت اليوم محض وسائل لخلق جو ملائـم بالتعبير عن حالات وجدانية معينـة أثارهـا القلق والشك والاضطراب ، تلك العناصر التي تحرّك اليوم الكاتب المسؤول فـي اغوار ذاتيتـه المبدعة ".(١)

وفـي شعر ١٩٥٩ عدد كبير من الترجمات الشعرية موزعة بين جاك بريفير ، وديلان طوماس ، ورمبو وييتس وڤاليرى وغيرهـم •(٢) ويسترعـي الانتباه بين هذه الترجمـات ترجمة لشعر لوتريامون النثرى • وقد اعد هانـي ابي صالح دراسة حول شعر لوتريامون حملت باسم الذاتية والأنسنة تشجيعـا لدعوة الخروج عن المألوف كدعوة لتخطي الانسان حدود واقعه المقيد • وقـد لاحظ هاني ابي صالح ان لوتريامون يلتقي " مع رامبو في السأمة من العصـر، وفـي التحرر المتمرّد من القيود والجذور والمساكن الاليفة للفكر والشعور والعمـل . نرى في كل منها تفجّر الشخص الاجتماعي ،الادبي ،العلمي ،اللاهوتي "(٣) •

---

١) جبر ،جميل : " اخبار وقضايا" ،شعر ،عدد ٥ ، ١٩٥٨ ،ص : ١٢٣ •

٢) لوتريامون،"النشيد الاول"، شعر،عدد ١٠ ، ١٩٥٩ ،ص: ٧٤الى ٨٢(ت شوقي ابوشقرا)
طوماس،ديلان: "عشر قصائد" شعر،عدد ١٠، ١٩٥٩،ص: ٥٤الى٧٣(ت نذير عظمه)
رامبو ،آرتور: "اربع عشرة قصيدة" شعر،عدد ١١، ١٩٥٩،ص: ٣٢الى٥٣(ت شوقي ابوشقرا)
ييتس ،وليم بطلر: "ثماني عشرة قصيدة"شعر،عدد ١١، ١٩٥٩،ص: ٥٨الى٧٤(ت نديم نعيمه وفؤاد رفقة)
فاليرى ،بول: "المقبرة البحرية"، شعر،عدد ١٢، ١٩٥٩،ص: ٧٥الى ٨٩(ت مصطفى الخطيب)
شكسبير،وليم: "هاملت اميرالدانمارك"، شعر ،عدد ١٢، ١٩٥٩،ص: ٣١الى ٧٤ (تر جبرا ابراهيم جبرا)

٣) ابي صالح ،هاني : تعليق على شعر لوتريامون،شعر ،عدد ١٠، ١٩٥٩،ص: ٨٥•

وفي مقالـه " محاولة في تعريـف الشعر الحديث " ، يسعـى أدونيـس الى ترسيخ هذه الاطلالة على الشعر فيقول : " ان الشعرالحديث نوع من المعرفـة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العالم ... هي دعوة لوضع الظواهر موضع الشك ... (الشعر) احساس شامل بحضورنا .. هـو ميتافيزياء الكيان الانساني ".(١) . هذا الاحساس وتلك الميتافيزياء همـا العالـم الذى يأخذ الشعر على نفسه سبر اغوارهمـا والكشف عنهمـا . ويستشهـد ادونيس برامبـو في قوله انه " اذا كان عالم الشعر الحديث هـو غير العالم المتواضع عليه ، اى العالم الذى لم يحدد بعد ، فان اكتشـاف ما لا يعرف يفترض اشكالا جديدة ". هذه الجدة تحمل ادونيس على الخـروج على القوالـب المفروضة على الشعر وذلك باسم الانسان الشاعر الرائـي ، واستبدال لغة التعبيـر التي تجعل من القصيدة كيميـاء لفظية " الى لغـة الخلق التي تعتبـر القصيدة كيمياء شعوريـة ". " والشعور هنا حالـة كيانيـة يتوحد فيها الانفعال والفكر ". واذ ترتسم في محاولته تعريـف الشعر الحديث معالم " القصيدة الرؤيـا " او " القصيدة الحديثة " ، يظهر الالتزام منبثقا من طبيعة هذا الشعر . انه التزام الشاعر ذاته الشاعـرة التي فيها يجتمـع العالـم ويتحّد ويتشخصن . يقول عن القصيدة الحديثـة " انها ليست بسطا او عرضا لردود فعـل في النفس ازاء العالـم وهـي ليست مـرآة للانفعال غضبا كان او سرورا ، فرحـا او حزنـا ، وانما هـي حركـة ومعنى تتوحد فيها الاشياء والذات ، العالم والفكر . انها بهـذا المعنى القصيدة ـ الواقع بكل اعماقـه وابعاده ، او القصيدة .. الحياة .. قوام الشعر الحديث معنى خلاق توليدى".(٢) ويتبلور هذا التيار الشخصانـي

---

١) ادونيس ، " محاولة في تعريف الشعر الحديث " ، شعر ، عدد ١١ ، ١٩٥٩ ، ص : ٨٠ .

٢) ادونيس ، م.ن. ص : ٨٠ .

التجسيدى عند ادونيس بصورة اجلى في محاضرته عن " الشعر العربي ومشكلة التجديد " حيث ينتقد غياب التجربة الشخصانية في الفكر العربي فيقول :
" السيطرة الدينية قوية ... توجه كتابات المفكرين في اتجاه التوفيق بين العقل والدين .. لذلك هي ثقافة غير شخصية ، اى انها لا ترتكز على تجربة شخصية بل على افكار غيبية مجردة " ويتابع " لم يعد الشعر من وجهة النظر الحديثة ، مجرد شعور او احساس ، او مجرد صناعة ، بل اصبح خلقا واصبح الشعر هو الانسان ذاته ، في استباق العالم الراهن ، وتوقع العالم المقبل ".(١)

خلاصة القول في ما انتهت اليه " شعر " ان الشعر هو الانسان .
والمذهب الشخصاني يركز على اهمية الشخص والوجه في تجسيد التجربة الالهية ، الخلقية . تلك هي قضية الشعر . انها الحضور الانساني المحدد للعالم حتى لا يبقى موضوع الخلاص والتحرر موضوع كلام ونظم بلا جسد .
حتى لا يبقى قولا بلا فعل ، او قولا لا علاقة له بالحياة وبالتالي غير ملتزم . ان التطلعات التي يحملها الشرق في معاني الالتزام هي في جعل هذا اللقاء بين القول والحياة مجسدا في شخص . فالشعر هو الانسان ، ومكان الالتزام هو الشخص نفسه . ويوافق هذا موقف بردياييف الذى تعرضنا له في الفصل الاول وهو موقف الايمان بالمخلص ايمانا بشخصه ، بالكلمة الازلية المتجسدة ، لا بفكرة تقوله او بعقيدة او ايديولوجية ، واعتبار المخلّص هو الخالق الوحيد ، ومن ثم اعتبار الشاعر على صورته ومثاله خالقا منطلقا من الاعماق الانسانية الالهية . وهذا ايضا ما وصل اليه جاك ماريتان في اعتباره التجربة الشعرية تجربة صوفية ، وان الشخص فيها هو الملتقى بين الفكرة المجردة ومادة العالم .(٢)

---

١) ادونيس : " الشعر العربي ومشكلة التجديد ".
شعر ،عدد ٢١ ، ١٩٦٢ ، ص : ٩٧-٩٨.

٢) Maritain, Jacques: La Responsabilité de L'Artiste, p: 105 et 44.

يقول يوسف الخال في احدى افتتاحياته " هناك من يدعون الى ما يسمونه الادب المناضل او الادب الملتزم ، اعتقادا منهم بان على الادباء عامة والشعراء بخاصة ، واجب الاسهام في معركة اليقظة والنهوض . وهم في ذلك ينظرون الى مثل هذا الواجب من وجهة نظر قد لا نخالفهم فيها ، ولكننا نخالفهم حقا في اعتبارها وجهة النظر الوحيدة . فواجب الاسهام في معركة النهضة واليقظة والنهوض هذه ، نؤديه كذلك بتعميق فهمنا للتراث العربي وشراكتنا الفعلية الحقة في التراث الانساني وتعزيز مفهومنا للشعر على انه سبيل معرفة ورؤيا وبايماننا الايمان المطلق بقدسية الشخص الانساني وحريته وكرامته"(١) ويكتب انسي الحاج عن انتونين ارتو الذى انضم الى الحركة السريالية عام ١٩٢٤ وطرد منها عام ١٩٢٧ ، مشيرا الى تسرب السريالية الى العربية والى انها البديل لما قدمته الحضارة المادية . يقول الحاج عن ارتو ان " اكثر ما يتميز به اشتراكه بالحركة السريالية هو موقفه ضد المدنية العقلانية والمادية"(٢) . الا ان لمقال الحاج قيمة اخرى هي في انه لا يقتصر على سريالية أرتو بل يتعداها الى نقد ارتو للسريالية من باب حرص اشد على الحرية . ويقع هذا الانتقاد في ثلاث نقاط اساسية . الاولى ، ان الحرية الفردية لا تتمشى مع الثورة . والثانية ان ليس اللاوعي هو الجهاز الوحيد الذى يجب التعويل عليه . والثالثة ان السرياليين توقفوا عند الصورة غير المألوفة ولم يذهبوا الى ما تكشفه هذه الصورة .(٣)

اما الانتقاد الاول فهو يعيد صياغة مسألة التوفيق بين انضباطية الالتزام وحرية الفنان وهي المسألة التي لم تحلها السريالية . واما المسألة

---

١) الخال ، يوسف : " من رئيس التحرير " ، شعر ، عدد ١٢ ، ١٩٥٩ ، ص : ٤ .

٢) الحاج ، انسي : في تعليق على شعر انطونين آرتو ، شعر ، عدد ١٦ ، ١٩٦٠ ، ص : ٩٤ .

٣) الحاج ، انسي : م.ن. ص : ٩٨ .

الثانية فتتعلق بمجال السريالية الاساسي وهو اللاوعي حيث يمارس الضغط على الحريات وينتفي الخلق الذى هو فعل الحرية • اذ ان السريالية حين جعلت ميدان التجربة الفنية هو اللاوعي كانت تسعى للتعبير عما هجع في هذا اللاوعي • ولكن أرتو لا يكتفي باللاوعي مسرحا للتجربة الفنية ، ولا يكتفي بان تكون الصورة الشعرية غير المألوفة مآل التجربة السريالية ، بل يطالب هذه التجربة بالكشف الذى حققته ، اى بالمعرفة التي وصلت اليها ، بالحقيقة التي خبرتها • الفن هنا مطالب برسالة هي من صميمه • اذ يلوح من هذا الكلام ان الالتزام اصبح يرى وكأنه من صميم التجربة الفنية ، كأنه يطالب بالانتقال من لا حرية اللاوعي الى الوعي الحرّ •

في العام نفسه ـ ١٩٥٩ ، يمر في بيروت الشاعر ناظم حكمت ، وفي مقابلة مع شوقي ابي شقرا يأتي كلامه من باب هذا الوعي ، يقول : " كل كاتب ملتزم ، وهناك شعراء واعون وشعراء غير واعين • انا حر لانني ملتزم بوعي • كلوديل كان ملتزما ولكن التزم بوعي • وبودلير كان ملتزما ولكن بغير وعي منه ".(١) لا يربط ناظم حكمت الالتزام بالوعي كما يبدو ولكنه يربط بين الحرية والالتزام الواعي ، اى الايمان بمبدأ ما • يقول : " نكون مؤمنين بمبدأ من المبادئ فلا ينفي هذا الايمان الشعر او المبدأ ".(٢)

كان يمكن لهذا المفهوم الالتزامي ان يكون مقبولا عند جماعة شعر لولا ان فيه ما يبدو وكأنه عود الى الازدواجية بين الشعر وموضوعه ـ مما قد

---

١) ابي شقرا ، شوقي : " مقابلة مع ناظم حكمت " شعر ، عدد ١٤ ، ١٩٦٠ ، ص : ١٠٩ •

٢) م • ن : ص ، ١٠٩ •

يخضع الشعر لاعتبارات مسبقة كما في المفهوم القومي او الشيوعي • ففي عـــام ١٩٦٠ ، يكتب يوسف الخال : الشعر كفيل حريـة الانسان والتعبير عنه وعنهـا ، وهو بالتالي " اسبق لكل حزب وقومية وعقيدة".[(١)] يبني الخال مقولتـه هذه على الخيبـة التي اصابته واصابت عددا من المثقفين المنتمين الى القوميات التي راجت في هذه الفترة " عربيـة كانت ام سورية ام لبنانية الخ " والتي لم تفلح في انقاذهم من التيه والضياع والخروج بهم الى الحياة الحقيقية والنور • لكن عن اى حقيقـة يبحث الادبـاء ؟ • الحقيقة التي تتكشف نتيجة الثورة على اوضاع مستعمرة ليست حقيقية لانها ردة فعل ولا تنطبع بميزة الانسان الاسمى التي هي الحرية • فعلى الشعر ان يدعو الى الثورة لاضد الاستعمار والاوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية ولكن " على المبادئ الاساسية التي تقوم عليها ، ضد المعتقدات المتوارثة البالية - ضد كل ما يقيّد العقل ويكبلـه ، ضد مفهومنا التعيس لله ذاته ، ضد نظرتنـا الى الانسان والوجود ذاته ".[(٢)] كما يسمي انسي الحاج الالتزام الذي يتردد فـي كتابات بعض المعاصرين " الخطابية الحديثـة " وقد غدت اتجارا بالادب اذ " يتوجه الشاعر الى فئة معينة يعرفها ويعرف ما تريد ولذلك يعاملها بالشعر الذى يرضيها".[(٣)]

ان يرتفـع الشاعر العربي الى المستوى الذى يريده له يوسف الخـال والحاج وغيرها من جماعة شعر يعني ان يتمتع بمناخ من الحرية يمكنه من ان يرتفـع بوعيه فكريا وثقافيـا وحضاريا الى مستوى العالمية وان يستطيع بالتالي ان يـــرى محلياته من منظار كوني • من هذا المنظار ترى خالده السعيد ان الحاجة هـي

---

١) الخال ، يوسف : " اخبار وقضايا في ثلاثة اشهر" شعر ،عدد ١٥ ، ١٩٦٠ ،ص : ١٣٧ •

٢) الخال ،يوسف : م•ن• ص : ١٣٣ •

٣) الحاج ،انسي : " اغاني الحرية لكاظم جواد " ،شعر ،عدد ١٤ ،١٩٦٠ ، ص : ٨٨ •

بالدرجة الاولى الى وعـي فكرى • " يتساءل الانسان عندنا لماذا لا استطيع ان اكون حـرّا ؟ في الغرب وقفت الفلسفات الى جانب الانسان في ضعفه ويأسه • هذا ما فعلتـه الوجوديـة مثلا • أما عندنا فلم تولد الفلسفة بعد • ويقـي عبء تفسير العالم ومواجهة مشكلاتـه على عاتق الشعر وحده • واى شعر ؟ هكذا كان لا بـدّ من نشوء الحركـة الشعرية الحديثـة " •[1] ويكتب ادونيس من باريس: " الوعي الشامل لوضع الانسان في وجوده ومصيره ، هذا الوعي الاصيل المتميّـز ينقصنا ، ينقصنا ايضا المناخ الملائـم لتفتح هذا الوعـي ـ تنقصنا الحريـة ".[2]

ان قضية الالتزام تصبح هنا قضيـة الشعر ذاته • الحركـة الشعرية الحديثـة تقدّم نفسها عوضا عن الفراغ العقائدى الفكرى الذى واجه المثقفين العرب • لقد اصبـح الشعر في التزامـه الحميمي للوضـع الانساني ، عديلا له وبالتالـي مجسدا لقضاياه • نقضية الحريـة ، حرية الانسان تلاقـي في الحركـة الشعريـة الحديثـة صورتهـا وصداها بما فـي ذلك مسألـة الشكـل الشعري ايضا • يقول ادونيس : " ••• فليس هناك مشكلة اسمها مشكلة الشكل ••• ذلك ان المشكلـة الحقة هي مشكلة الشعر كشعر ••• اظن ان علينا ان نفيد فـي حركتنا الحديثـة من جميع الاتجاهات الشعرية التي نشأت في اوروبـا منذ الحرب العالمية الاولـى وفـي طليعتها السرياليـة ".[3]

الشعر اذن ، اذ يلتزم الواقع العربي ، انما يلتزمـه لا ليتغولـب به وينساق اليه بل ليجعله ينصهر في ذات الشاعر ويخرج منها ذا رسالة جديدة لعالم جديد ، رسالة تستفيد من تجربة الانسانية جمعاء ، ولا تنحصر في قوميـة

---

١) السعيد ، خالدة : " بوادر الرفض في الشعر الحديث " ،شعر ،عدد ١٩ ، ١٩٦١ ،ص : ٩٠ •

٢) ادونيس : "اخبار وقضايا في ثلاثة اشهر" شعر،عدد ١٩، ١٩٦١،ص : ١٢٠•

٣) ادونيس : م•ن • ص : ١٢٢ •

او محلية او اقليمية • يقول انسي الحاج ، وفي ذهنه حصيلة المؤثرات السريالية : " الشعر هو اداة تحريرية وناقل الى البكر والسحرى".(١) هذه السريالية عند الحاج وزملائه لم تعد في مفهومهم مسايرة او تقليدا ، بل معايشة للانسان العصرى ، ومشاركة في المصير البشرى الواحد • ولعل هذا مصدر قول يوسف الخال العائد من رحلة الى لندن وباريس : " أصبح بمقدورنا ان نقف اندادا لمجايلينا في العالم • ففي حين يقف الانسان الغربي مترددا حائرا متشككا أمام واقع الحضارة الانسانية نجد الانسان العربي متطلعا الى آفاق جديدة يشده اليها مصير الانسان في كل مكان".(٢) ولعل هذا ايضا ما يذهب بحيي الدين محمد ، وهو يعلّق على " رسالة من قبر " لبدر شاكر السيّاب ، التي كتبها بوحي من الثورة الجزائرية ، ونشرها في " شعر " : " انها تحمل الوعي بالمعركة العظيمة في الجزائر ، وتعلن عن نبوءة بثورة الارض العربية كلها ".(٣)

لقد زاوج جماعة شعر في وعيهم للحرية بين مفهومها الميتافيزيقي والسياسي والاجتماعي كما الشعرى • فغدت قضية الحرية عندهم بمعناها الاكبر قضية الشعر ذاته • يحدّد عزّ الدين اسماعيل خصائص الشعر الحديث فيقول : " اولا : تختلف فلسفة الشعر الجديد الجمالية عن الفلسفة القديمة في انها تنبع من صميم طبيعة العمل الفني ••• وليست خارجية مفروضة• ثانيا : الشعر الجديد محاولة لاستكناه الحياة لا الانفعال بها • ثالثا : الشعر الجديد محاولة لاستيعاب الثقافة الانسانية عامة وبلورتها وتحديد موقف

---

١) الحاج ، انسي : " نقد خطوات الملك لشوقي ابي شقرا" ، شعر ، عدد ١٩ ، ١٩٦١ ، ص : ١٠١ •

٢) الخال ، يوسف : " اخبار وقضايا في ثلاثة اشهر ، من حديث الى جريدة "الحياة" البيروتية ، ٦ تموز ١٩٦١) شعر ، عدد ١٩ ، ١٩٦١ ، ص : ١١٧ •

٣) محمد ، محي الدين : "الشعر الثورى والشعراء العرب" ، شعر ، عدد ١٧ ، ١٩٦١ ، ص : ١٤٧ •

الانسان المعاصر فيها • رابعا الشعر الجديد مشاركة في الخبرات الجماعية وبلورتها في اى اتجاه كانت هذه المشاعر • خامسا يحاول الشاعر الجديد استيعاب التاريخ كله من منظور عصره •(١)

هذا الشعر الحديث الذى تنبع جماليته من صميم طبيعته كعمل فني على حد قول اسماعيل ، فيقبل على الحياة ليكتنهها بموجب ذاته لا لينفعل بها ، ويستبيح الثقافة عامة ليبلورها بمقتضى موقف يرتضيه هو نفسه منها ، ويقبل على التاريخ كله فيخضعه لمنظوره الذى ارتضاه هو لنفسه كمعاصر ، ويباشر المجتمع والخبرات الجماعية ليهضمها ويحدد لها اتجاهاتها ،ـ هذا الشعر غدا مطلق الحرية وغدا الشاعر في عمله الحر بمثابة الذات الخالقة المبدعة التي تنفتح على هيولى المجتمع والثقافة والتاريخ والحياة وغيرها ، لتدخلها اليها وتصهرها لتعود فتخرجها وقد استمدت منها شكلا وخلقة ووجودا • من هذا المنطلق في مفهوم الحرية نجد جماعة شعر ، وقد تحفظوا منذ البدء بالنسبة الى الالتزام بالمعنى القومي او المادى الشيوعي يلتصقون اكثر فاكثر بالالتزام بالمعنى السريالي • لقد اتسعت ترجماتهم لاحقا فلاحقاً للشعر الغربي السريالي النزعة فطغت على غيرها من الترجمات ولم تعد تقتصر على الشعر الاوروبي بل تعدته الى الشعراء الاجانب من مختلف الجنسيات • ففي عدد الخريف مثلا من عام ١٩٦٢ تظهر ترجمات عدة لشعراء من العالم الثالث ومعظمهم سريالي النزعة كاوكتافيو پاز (مكسيكي) و الكزاندرو بيزرنيك (ارجنتيني) وروبيرتوجواروز (ارجنتيني) واوغيستو لوسّيل (من بيرّو) وغيرهم •(٢) اما التعليقات على هذه الترجمات ، والمقالات النقدية التنظيرية المستقلة فيسودها

---

١) اسماعيل ،عزّ الدين : ،" اخبار وقضايا " ،شعر ،عدد ٢١ ،١٩٦٢ ، ص : ١٤١ و ١٢٣ •

٢) انظر شعر عدد ٢٤ ،١٩٦٢ ،ص : ٤٨ الى ٧٠ •

جميعا جو سريالي واضح . من نماذجه البارزة ما يعلّق به انسي الحاج مثلا على شعر " اندريه بروتون " . يتوقف انسي الحاج بالحاح عند تجربة بروتون في " رفض الحواجز التقليدية ومنها الحاجز الفاصل بين الحلم والفعل ، الحلم والواقع ، الحلم واليقظة ، الحلم والوعي والعقل ."(١) ويعرض تطور بروتون بوصفه " رمزا للشاعر الثائر الدائم التفجّر " . يقول " الفرق بين بروتون الامس وبروتون اليوم هو ان الاخير لم يعد يؤمن بتضحية الانسان للمجتمع وتضحية القضية الانسانية للقضية المادية . لقد صرخ بروتون بالشيوعيين يوم فارقهم اين ما تضعونه لقضايا الانسان الروحية الداخلية ؟ مطالبا بحلول ثورية لمشكلات الجنس والله والموت والجنون ..." وحين لم يرد عليه (خدام الثورة) انكفأ على ذاته معتبرا ان السريالية وما ستدله في المستقبل هي الجواب الوحيد ... وفي كل هذا يظل بروتون الشاعر رمزا للشاعر الثائر الدائم التفجّر ، وقدوة لما يسمّى التجدد الو ني لخطوط الانطلاقة الاولى"

ان القضايا الروحية والداخلية التي اهملها الالتزام الشيوعي تستصرخ الشعر فتحتضنها السريالية : " الحب ، التمرد ، الثورة ، الحرية والموت ... كل لهيبه (لهيب بروتون) لهيب انجراف للحب وخوف عليه ، واحتضان له فتمرّد دائم . نبش نواحي شخصيته الفردية نبشا عصبيا ومرتاحا في آن واحد ، واعتنق " أناه " ونسف حدودها الضيقة ملقيا في الطريق السدّ امام امواج العجيب والمدهش واللامعقول والسحر".(٢)

---

١) الحاج ، انسي : " في تعليق على ثلاث عشرة قصيدة لبروتون " شعر ،عدد ٢٤ ، ١٩٦٢ ،ص : ١٠٣ .

٢) الحاج ، انسي : م.ن. ص : ١٠٧ .

وتكمل مجلة شعر في عامها الثالي اهتمامها بالسريالية والسرياليين نتكشف من ترجماتها لهم وتكثر من اخبارهم • فهنا اخبار عن احتفال مرور عشر سنوات على موت " ايلوار " ، وهنا رسالة من باريس تحدث عن بيار جان جوف وسان جون بيرس ، وهذه ترجمة واخبار عن " بيار روفردى " وإي إي كمينغز الى غير ذلك • ومما يلفت النظر ليس فقط من باب الاعجاب بالسرياليين بل ايضا من باب الحث على اتخاذهم قدوة حتى في مجال التحرر اللفظي ، ان ما يستوقف الياس عوض مثلا في تعليقه على شعر كمنغز " من مزاياه تجزىء اللفظة الى حروفها وتوزيعها على سطور القصيدة ••• ولعل القارىء العربي سيجد غرابة قصوى في هذا الاسلوب الشعرى ••• لكنه حين يعلم انه اسلوب احد كبار شعراء العصر ، لا بد من ان يأخذه بعين الجدّ للدلالة على توق النفس المعاصرة الى المغامرة وابداع الاشكال الجديدة ، لا في الشعر فقط بل في حقول النشاط العقلي والروحي جميعا • ولعل هذا القارىء سيجد ايضا ان التحرر الذى يتوخاه الشعراء العرب الحديثون في قضية الاشكال التقليدية ، لا يقاس بالتحرر الذى يتوخاه ويمارسه الشعراء الحديثون في العالم "•(١)

ويأتي من باب هذا التركيز الملحّ على التحرر ما تورده شعر عن اوكتافيوباز من ان " الخلق الشعرى ليس الا تجربة الحرية الانسانية • وما يدعونه الهاما ليس سوى التظاهر وسوى تفتح هذه الحرية • التجربة الشعرية ليست الا الكشف عن الوضع البشرى اى هذا التعالي غير المنقطع الذى فيه تكمن بالضبط حريته الجوهرية "•(٢) ويحرص يوسف الخال على التمييز بين الحرية ذات النكهة السريالية التي يلتزمها الشعر وبين الحرية غير الملتزمة التي

---

١) عوض ، الياس : " في تعليق على شعر ى•ى•كمنغز" ، شعر ، عدد ٢٥ ، ١٩٦٣ ، ص : ٨٩ •

٢) باز ، اكتافيو : " في الشعر والشعراء تكريس اللحظة" ، شعر ، عدد ٢٨ ، ١٩٦٣ ، ص : ٨٦ •

قامت بها حركة الفن للفن ، او بينها وبين مفهومها بالمعنى اليسارى من جهة اخرى . يقول : " ان نظرية الفن للفن تزعم ان ليس للعمل الفني غاية او رسالة اذا شئت الا اثارة عاطفة او بعث بهجة في النفس ... اما قلته انا عن العمل الفني ، فيذهب الى ابعد من ذلك ، يذهب الى اعتبار العمل الفني اعادة خلق للعالم عن طريق تجربة الفنان الخاصة ... أقول ان القصيدة مثلا كعمل فني ، لا تشرح العالم او تفسّره او تنقله او تكتشفه ، انما تعيد خلقه من جديد ، على محك تجربة الشاعر وبواسطة الشاعر وبواسطة حدسه ومخيلته . مجرّد ان يكون الشاعر صاحب رسالة ينفي عنه كونه شاعرا . وما درج عليه هذه الايام بتأثير النزعة اليسارية . او ما يسمى بالواقعية الاشتراكية ، او ما يطلق عليه انه التزام ، ليس سوى تأثير مضر بالفن ومشوّه لحقيقته ."(١)

ان ما يوضحه هذا الكلام هو ان المعاناة الطويلة التي عاناها الشعر في معركته في الوجود في سبيل الحرية ،كان مقصده الاخير التحرّر من الالتزام الذى فرضه الفكر اليسارى على الفن . لانه ان كان ثمة تعارض بين الشعر والالتزام بهذا المعنى فهو ناتج عن اهمال الفكر اليسارى لرسالة الفن بحد ذاتها وتنكر لدور الفن في رسم الغد الافضل وبنائه . ويأتي اثبات حرية الشعر وتأكيد حرية الشاعر المبدع الخلّاق بمثابة اعتراف بحقيقة الشعر وبأنها حقيقة مخلّصة . من هنا رفض الخال الالتزام الذى شاع عن الفكر اليسارى ، من جهة اوعن جماعة الفن للفن من جهة اخرى .

---

١) الخال ،يوسف : " مقابلة مع يوسف الخال " ،شعر ،عدد ٢٥ ،١٩٦٣ ، ص : ١٤٢ ـ ١٤٣ .

٧

لعلّ خير ما نختتم بـه موضوع الحريـة وموضوع الالتزام جميعا كمـا انتهت اليه شعر هو ثلاثيـة غالي شكـرى . فهي في نظرنا من هذا القبيل اشد ما نشرته" شعر " في اعدادها الاخير لهذه الفترة احاطة ووضوحـا . عناوين هذه الثلاثيـة هي " شاعر بلا قضية "** و " قضية بلا شاعر "* و " شاعر له قضية "* . يستعرض غالي شكرى مشكلة الالتزام من اساسها . ويبدء ملاحظاته ان " القضية في الشعر تختلف اختلافا كبيرا عنها في النثر " ذلك " ان الشعر اغنى الملكات الفنية بالحرية ، ولذلك هو بعيد تماما عن قضايا الالزام والالتزام ، ولكنه قريب للغاية من قضايا الشاعر الشخصيـة".(١) . واهتمام شكرى بالدرجة الاولى هو استعادة قيمة الشعر الوجدانية الغنائيـة الذاتية بعد ان اتهمتها الواقعية الاشتراكيـة بالانزواء وخيانة قضية الشعب . ويشدد على العيني في الشعر والخاص والمتجسد الى حد انه يكرّس الخصوصيـة اذ يقول : " ان الرسالة الكبرى للشعر والفن عمومـا ، هي ان يتحول بهـذه القضايا العامة الخارجيـة المجرّدة الى قضايا شخصية جوانيّـة مجسدة . المهم ان تتحول هذه القضية او تلك من مستواها العام الشديد العمومية ، الـى المستوى الخاص الشديد الخصوصيـة ، بل تتحول في كونها ليست قضية علـى الاطلاق – قبل ان تمسها يد الفنان – الى قضية خطيرة في حياة الشاعر . والغريب الغريب ، الذى ليس غريبـا على الاطلاق – ان تأثيرها في الآخريـن يصبح اكثر عمقا وفعالية كلما كانت قضية ذاتية عميقة التفرّد في العمل الفنـي".(٢)

** شعر ،عدد ٢٧ ، ١٩٦٣ ،ص : ٩٠ الى ٩٧ .

* شعر ،عدد ٢٨ ، ١٩٦٣ ،ص : ٩٤ الى ٩٨ .

* شعر ،عدد ٢٩ / ٣٠ ، ١٩٦٤ ،ص : ٨٤ الى ٩٠ .

١) شكرى ،غالي : "شاعر بلاقضية"،شعر ،عدد ٢٧ ، ١٩٦٣ ،ص : ٩٠ .

٢) شكرى ،غالي : م٠ن٠ ص : ٩١ .

ويرى شكرى ان المطلوب من الالتزام الشعرى هو ان يجعل القضايا العامة تعيش في وجدان الشاعر . اذ ذاك ينتفي الفصل بين الخاص والعام بين الشاعر وموضوع شعره . واذا مارس الشاعر العملية الفنية فهو ناطق بلا شك بالقضية الانسانية و قضيته .

وعلى هذا المحك يضرب الاتجاه الواقعي في النقد فيقول : " ان يكون للشعر اغراض هو ما يعبّر عنه الان بالشعر الواقعي او الملتزم او الهدف ، وان يكون للشعر موضوع هو ما يعبّر عنه باللغة العصرية بالمضمون والمحتوى . وجميعها ادوات الاتجاه الواقعي في النقد والشعر للتخلف الى قرون موغلة في القدم . فبينما كان المد الاشتراكي سببا رئيسيا في ازدهار الشكل الحديث في الشعر ، اضحت الواقعية الاشتراكية - عند الماركسيين والقوميين على السواء - تعني الانحدار الى مستوى مبتذل في فهم الشعر وخلقه وتذوقه".(١) وذلك ان الواقعية تفرض على الشاعر حدودا لفنه تقف به على باب الجوهر ولا تنزل او ترتفع الى الاعماق البشرية الصميمة . فانه عندما تصبح الحرية قضية الشاعر ، يرتفع الشاعر على كافة مواضعات الزمن وضرورات الارض المحلية ، وتصبح مشكلات المجتمع والاشتراكية معتمرة بشكل تلقائي في ذلك المستوى - الشعرى الخاص ... من هنا تصبح الواقعية لغوا بلا معنى ، لان الواقع سيغتني بمختلف العلوم الحضارية التي تكشف لنا ادق شعيراته ، بحيث يتعذر على الشاعر ان يتوقف عند حدود السطح الخارجي ، او التفاصيل والجزئيات التي لا تحيط بالواقع في كافة ابعاده ، وانما يتحتم عليه ان يدخل في صميم الواقع ، ويحمل لنا جوهره من خلال الرؤيا البصيرة بالكل دون الجزء".(٢)

---

١) شكرى ، غالي : " قضية بلا شاعر " ، شعر ، عدد ٢٨ ، ١٩٦٣ ، ص : ٩٧ .

٢) م . ن . ص : ٩٦ ، ٩٧ .

ان من شأن الرؤيا البصيرة بالكل دون الجزء وانغماس الانا الشاعرة بالقضايا العامة الى حدّ التبني الكامل ، ان تجعل من الشعر ،جسد الموقف الحضاري ـ ولذلك كان بامكان غالي شكري ان يتكلم عن ايديولوجية الشاعر الحديث، اذ يغدو الشاعر الملتزم شاعرا "مؤمنا" بالشعر كقضية انسانية وايديولوجية " تنبع من احساسه الذاتي بالقضايا الكيانية الكبرى ... لذلك فهو لا ينحصر في اطر سياسية او اجتماعية او اقتصادية ، وانما هو يكتسب ايديولوجية في الاطار الحضاري الشامل لمأساة الانسان ... وتتحول الايديولوجية السياسية او الاجتماعية اثناء عملية الخلق الشعري الى ايديولوجية حضارية لصيقة بالذات اشد الملاصقة".(١)

وهكذا يجعل غالي شكري الالتزام ارتباطا حميما تلقائيا في صميم الشعر والذات الشاعرة ويراه ارتباطا محتوما لا يعود للشاعر اوالقضية الا امر ان يتعرف كل واحد بالاخر ، ذلك لان التزام الشاعر للقضية ، امر من طبيعة عملية الشعر وامر غير مفتعل ، امر طبيعي . " ان الارتباط لا يحدث بين الانسان الذى في الشاعر والقضية التي اختارها، بل بين الشاعر الذى في الانسان والقضية التي استلهمها . لهذا تجئ عطية الارتباط شعرية في الاساس ، لانها علاقة صميمة بين الذات الشاعرة وايديولوجية الشعر".(٢)

هذه هي تماما مسؤولية الشعر: ان يكرّس الارتباط في عالم مزعزع ، مشتت . وهو بذلك " يحيل الصورة التقريرية الى فعل وصيرورة يتوهجان بحرارة اللقاء بين الذات والموضوع او بين الذات الشاعرة والقضية الشعرية ، او بين الانا والآخر".(٣) يخرج الشاعر من عزلته ليحمل على كتفه اوزار الناس ،وينزل الى اعماق

---

١) شكري ، غالي : م.ن. ص : ٩٤ و ٩٥ .

٢) شكري ، غالي : "شاعر له قضية" ،شعر ،عدد ٢٩ ، ١٩٦٤ ،ص : ٨٤ .

٣) م.ن. ص : ٨٤ .

مآسيهم ،وعبودياتهم وهو اذ يمارس فعل الفن وفعل الحرية الصيرورة ، يتحول بهذه المآسي من العبودية الى الحرية ـ من هنا قول غالي شكرى ان " القضية التي تعيش في وجدان الشاعر ترتعش لها وجداناتنا تجاوبا ، اقصد الحرية ، فالمسيح في تمرده هو نموذج الانسان الحر • والمسيح على صليبه هو نداء الحرية • والمسيح عند يوسف الخال هو الحرية ، هكذا يمتزج الرمز بالاسطورة بالحياة ، فيتجلى البناء الشعرى في ايديولوجية رفيعة للشاعر• تتجاوز برفعتها حدود القضايا السياسية والمشكلات الاجتماعية الى آفاق اخرى لا تحد "(١)

بهذا المعنى يصبح الشعر موقفا حضاريا لانه يجمع كل تطلعات الانسان وتعبيراته عن كيانه : الرمز والاسطورة والحياة والايمان والدين والطقوس والايديولوجيات السياسية والاجتماعية . وهو علاوة عن جمعه اياها ، يدخلنها ، وتأتي جوّانية مجسدة • الشعر هنا ضرب من ضروب المعرفة الصوفية لانه يضم الكون فيه ليعود فيبوح الى الكون بالحضور الشامل ، بالروح الشعرية • هذا هو الالتزام الشعري الذي ميزه غالي شكرى عن الالتزام في النثر على اساس التجربة الشخصية • وقد وردت التفرقة بين النثر والشعر عند سارتر من قبل ، فسرها غالي شكرى بان ايديولوجية تفرض من خارج على الشعر " هي التي جعلت سارتر يقف منها ذلك الموقف في " ما الادب " ، ويتابع " اما الايديولوجية الشعرية فلها شأن آخر • لانها تمثل ذروة الالتحام بين نفس الشاعر وما يقوله من شعر • هي الروح الشعرية التي ينطقها الشاعر كلها وهي التي جعلت سارتر في دراسته الشهيرة " اورينوس الاسود " يعانق الشعر كوسيلة من اجل الحضارة •(٢)

---

١) شكرى ،غالي : "شاعر له قضية" ،شعر ،عدد ٢٩ ، ١٩٦٤ ،ص : ٨٩ •

٢) م•ن• ص : ٨٩

حسبنا هذا المقدار من مجلة شعر لعامها الاخير ١٩٦٤ وهي تتوقف لسبب يتعلق بالالتزام مباشرة لا من حيث انه موقف حضاری ولكن بسبب موضوع اللغة في مفهوم الالتزام . لقد كان محورا شعر في بحثها الالتزام حقيقة الشعر ، وصورة هذا الشعر ، وقد تعمق افراد حركة " شعر " في المجالين واكتشفوا وحدتهما وحدود حريتهما . وها هي المجلة تعترف انها " اصطدمت بجدار اللغة : فاما ان تخترقه أو ان تقع صريعة امامه . وجدار اللغة هذا يعني انفصام اللغة بين مكتوبه فصحى ، وعامية محلية وهو مما جعل الادب (وخصوصا الشعر لانه الصق الفنون باللغة) ادبا اكاديميا ضعيف الصلة بالحياة حولنا ".(١)

---

١) يوسف الخال " بيان حركة شعر " ، شعر ، عدد ٣١ — ٣٢ ، ١٩٦٤ ، ص: ٧ — ٨ .

الفصل الثالث: الالتزام في شعر بدر شاكر السياب

- نتاج السياب الشعرى

١ ـ الالتزام بالموضوع

- موضوع الالتزام : العراق
- بدايات تقليدية من الحماسة الى الثورة
- المعجم اللفظي ومحاور الالتزام الشيوعي
- ازدواجية الذات والموضوع

١١ـ الالتزام بالآخرين

١) تجربة الالتزام من خلال وجوه: من المومس الى جميلة
- التزام انا الشاعر اناس الواقع
- بين الموت والانبعاث
- نحو التخطي والفداء

٢) تجربة الجماعة من "يوم الطغاة الاخير" الى "قافلة الضياع"
- زمن الواقعية الاشتراكية وقصيدتي "يوم الطغاة الاخير" و "الاسلحة والاطفال"
- نضج تجربة الالتزام و "انشودة المطر"
- التجربة القومية في قصيدتي "في المغرب العربي" و "قافلة الضياع".

٣) من المبغى الى جيكور: تجربة المدينة
- جحيم المال
- ذبيحة التطهر
- العودة الى جيكور

١١١ـ تجارب الذات الملتزمة

- الموت
- الشعر
- العراق
- جيكور البديل

الالتزام في شعر بدر شاكر السياب. [١]

نتاج السياب الشعري :

ترك السياب نتاجا شعريا يعتبر وافرا اذا قيست هذه الوفرة بعدد سني حياته . فقد توفي في سن الثامنة والثلاثين مخلفا مائتي قصيدة وعشر قصائد تقريبا . وهناك اشارات الى بعض القصائد التي لم تنشر أو التي فقدت [٢] كما يشير السياب نفسه الى " مجموعة ضخمة من الشعر الاجتماعي والانساني " لعلها المجموعة التي بعنوان " زبير العاصفة " التي أعلن عنها في نهاية ديوان " أساطير ". [٣]

وتتجمع قصائد السياب التي بين أيدينا في مجموعات تسع وقصيدة منفردة هي قصيدة " فجر السلام " . وقد صدرت قصائده جميعا " في مجلدين عن دار العودة ". [٤] دون مراعاة للترتيب التاريخي . ذلك ان اشعارا وقصائد كتبت في المرحلة الأولى من حياة السياب الشعرية اى في نهاية الاربعينات وضعت في المجلد الثاني في حين طبعت مجموعاته المتأخرة في المجلد الأول .

---

١) راجع حياة بدر شاكر السياب في كتاب الدكتور احسان عباس، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٨، وأيضا كتاب عيسى بلاطه، بدر شاكر السياب، حياته وشعره، دار النهار للنشر، بيروت ١٩٧١.

٢) قصيدتا : " القيامة الصغرى " ومقتل الطغاة " يذكرها الدكتور عباس في كتابه : بدر شاكر السياب، ص. ١٥٠.

٣) أساطير، النجف، ١٩٥٠، ص. ٩٥، وهناك اشارة اليه في المقدمة ص. ٨.

٤) نعتمد في بحثنا هذه الطبعة الصادرة عن دار العودة، بيروت، المجلد الاول ١٩٧١، المجلد الثاني ١٩٧٤. نشير اليها " بالديوان " .

واذ نحاول ان نرتب نتاج السياب وفقا " للسياق التاريخي لجد ان بداياته الشعرية ترجع الى عام ١٩٤١ مع قصيدة "على الشاطئ" (١) وان نتاجه الشعرى يقف عند قصيدتي " اقبال والليل" وعكاز في الجحيم" وهما من نتاج عام ١٩٦٤٠(٢)

تندرج قصائده حسب التسلسل الزمني في المجموعات التالية :

١) البواكير : تحتوى على ثلاثين قصيدة كتبت بين ١٩٤١ و ١٩٤٤٠

٢) قيثارة الريح : تضم أربع عشرة قصيدة كتبت عام ١٩٤٤ ومن بينها مطولتان ، واحدة بعنوان " بين الروح والجسد" (٣) واخرى بعنوان " اللعنات" (٤) وهي استثناء من نتاج عام ١٩٥٠ — ١٩٥١

٣) أعاصير : تحتوى على عشر قصائد كتبت بين عام ١٩٤٦ و ١٩٤٨ وهي الديوان السياسي الوحيد حتى هذا التاريخ ٠

٤) الهدايا : تحتوى على قصائد ترجع الى ١٩٤٨ واخرى الى مطلع الستينات وجلها من الشعر السياسي ٠

لم تجمع قصائد هذه المجموعات ولم تظهر في ديوان قبل وفاة السيّاب ولا تذكر المراجع عن حياته انه سعى لجمعها او نشرها وقد عنيت بذلك وزارة الاعلام العراقية فنشرت مجموعتي قيثارة الريح وأعاصير وأهتم الناشر في دار العودة بجمع ما حصل عليه منها ومما جاء خاصة في مجموعة " أقبال" ٠(٥)

---

١) البواكير : الديوان ، مجلد ٢ ، ص: ١٠٥٠

٢) شناشيل ابنة الجبلي ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٧١٩ و ٦٩١٠ (انظر بلاطه ص: ١٦٣ — ١٦٤) ٠

٣) تقع القصيدة في الف بيت تقريبا ، ضاعت ، وما بين ايدينا هو عشرها ٠ (انظر بلاطه ، ص: ٢١٥) ٠

٤) قصيدة غير كاملة تقع في مائتي وخمسين بيتا (انظر بلاطة ، ص: ٢١٦) ٠

٥) انظر آثار السيّاب في المراجع٠

وقد جاءت هـذه المجموعات الاربع محتوية على بدايات السياب الشعرية ، وقـد جمعت بعد وفاته . أما في حياته فقد صـدرت له مجموعات أولها :

٥) أزهـار ذابلة : عن مطبعة الكرنك بالفجالة ، مصر ، عـا م ١٩٤٧

٦) وأسـاطير : وقـد طبع في النجـف عـام ١٩٥٠.

وهما اللتان سـتؤلفان مجموعة " أزهـار وأسـاطير" المتداولة الآن وهي تضم الآن تسـعا وعشـرين قصـيدة (١)

٧) وفي عـام ١٩٥٠ ، يكتب السـياب مطولة بعنـوان " فجر السـلام " (٢) وهي تتألف من أربعمائة بيت. وقـد اتفق على اعتبار هـذه القصيدة مهمة ، واهميتها في انها خط فاصـل بين عهدين أو " بداية عهد جديد يسـميه الشـاعر العهد الانـسانـي ، ويؤكد فيه على ضـرورة الخروج من صـدفة الذات لعرض المشـكلات الانسـانية الكبرى" . (٣) كما ان الشـاعر نفسـه اعتبرها " من الشـعر الشيوعي النموذجي " ، (٤) فأهميتها مزدوجة اذ انها تمثل منعطفا في شـعر السـياب كما انها تجسد لونا من الوان التـزامـــه .

---

١) السياب ، بدر شـاكر ، أزهـار واسـاطير ، منشـورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، بدون تاريخ ، أعيد فيه طبع معظم قصائد الديوانين ويذكر بلاطه ذلك مع الاشارة الى الحذف والتغيير حيث حصلا (انظر بلاطه ص ٤٦ و ٤٨ الى ٥٠)

٢) الديـوان ، مجلـد ٢ ، ص: ٢٤١ الى ٢٦٧.

٣) عبـاس ، احسـان ، بدر شـاكر السـياب ، ص: ١٥٥ ـ ١٥٦.

٤) م.ن. ص: ١٥٠ (نقلا عن كتاب الاسـتاذ محمود العبطة ، بدر شـاكر السياب والحركة الشـعرية الجديدة في العراق ، مطبعة المعارف ، بغداد ١٩٦٥) .

٨) انشودة المطر : مجموعة تحتوي على اثنتين وثلاثين قصيدة كتبت ما بين ١٩٥٢ و ١٩٦٠ ، وقد سميت المجموعة باسم احدى قصائدها . نشرت معظم القصائد تباعا في المجلات الادبية مثل "الآداب" (١) و"شعر" (٢) . أما المجموعة فقد صدرت عن دار مجلة شعر في بيروت عام ١٩٦٠ .

٩) المعبد الغريق : تحتوي على خمس وعشرين قصيدة كتبت بين سنتي ١٩٦٠ و ١٩٦٢ . صدرت عن دار العلم للملايين في بيروت عام ١٩٦٢ .

١٠) منزل الاقنان : تحتوي على ثماني عشرة قصيدة من نتاج عام ١٩٦٣ . صدرت عن دار العلم للملايين في بيروت عام ١٩٦٣ .

١١) شناشيل ابنة الجلبي : مجموعة تحتوي على ست وثلاثين قصيدة كتبت عامي ١٩٦٣ - ١٩٦٤ . صدرت عن دار الطليعة في بيروت طبعة اولى عام ١٩٦٤ وطبعة ثانية ١٩٦٥ .

ويهمنا ، بعد ترتيب شعر السياب حسب التدرج الزمني ان نتحسس موقفه الملتزم في المفردات والصور الشعرية وولوج المباني التي شيدت منها ، والتقاط لحظات الحركة الشعرية فيها من اجل استجلاء الرؤية التي يحملها والشهادة التي جاء يؤديها .

---

١) انظر في لائحة المراجع تحت اسم السياب ، بدر شاكر ، القصائد التي نشرت في مجلة الآداب .

٢) انظر في لائحة المراجع تحت اسم السياب ، بدر شاكر ، القصائد التي نشرت في مجلة شعر .

ينبع شعر السياب من مصدرين : من ذاته ومن وطنه. ولعل حياة السياب الشعرية كانت تعبيرا عن قصة علاقة ذات السياب الصغرى الأنا ، بذاته الكبرى ، الوطن ، علاقة الفرد بالجماعة ، علاقة الآني بالتاريخي . وقد اسهم شعره في خلق هذه العلاقة واحتضنها الى حد كبير. في مرحلة تبدأ من أول العقد الخامس وحتى مطلع العقد السادس من هذا القرن يظهر انفصام في نفس الشاعر بين الذاتية والموضوعية انها المرحلة الاولى ثم تلتحق ذات الشاعر بعراقه ليتحدا في تجربة حميمة ، اذ ينتمي السياب الى العراق ويرى ذاته من خلاله ويستقي منه هوية تلك الذات. وهذه المرحلة ثانية. ثم في مرحلة ثالثة تتحرك هذه العلاقة الوثيقة باتجاه آخر ، حين يعيش السياب تجارب العراق في جسده الذى يواجه الموت.

I
التزام الموضوع

تبدأ المرحلة الاولى من جيوكوروهي " عراق " طفولته التي تظلّ حية في قلبه. لقد التزمت روحه بها وطبعت لغته بأجواء القرية وعيناه بصورها بظلالها وافيائها بضوئها ، بنهرها ، بمائها ، بطبيعتها ، بالنخيل ، بطهرها ، بصفائها ، بفقرها ، بالجوع والحرمان فيها ، بهذه تكونت تجاربه الاولى عالمه : ضوء وماء ونخيل ، وجوع وعطش. ينتقل بهذه الصور من الريف الى المدينة حيث " العراق " مجتمع من مجتمعات العالم المقهور المحروم. فيشارك هذا المجتمع أوضاعا وقضايا يحللها له الفكر الشيوعي ويطرح الحل عليه بالثورة. العراق في هذه المرحلة : عراق الطبيعة ، القرية ، مسرح الحب والطفولة حيث الحنان دفين في الارض ، وهو من جهة اخرى عراق يضج بآلام الناس ، وآلامهم دم يراق وجماعة كادحون.

وهكذا نتبين في شعر السياب خطين : واحد يصل ديوانه الاول بواكير

وقيثارة الريح وازهار واساطير ، وهو خط رومانسي ، عاطفي وجداني ، ذاتي ، ان عدد القصائد الملتزمة بالنسبة الى مجموع شعره في هذه الدواوين ضئيل جدا ، لكن هذا لا ينفي عن السياب الانسان التزامه العملي ، وهو ما بين ١٩٤٢ و ١٩٤٨ عضو نشيط في الجنوب الشيوعي العراقي هذا هو الخط الثاني الذى نتبيّنه في شعر السياب . القصائد القليلة الملتزمة هذه دليل على أن الشاعر كان يعيش في ازدواجية . ففي حين ان بدرا الانسان كان ملتزما بالحزب الشيوعي عمليا ، نرى شعره من جهة اخرى ينبع من " ذكريات " الريف من " المنديل الاصفر " ، من " الوردة المنثورة " ، من شعاع الذكرى " و " ظلال الحب " . ويردد أغنية الحبيبة " اذكريني " اذ يبعث اليها بشكاته " اليك شكاتي " .(١) أما التزامه الثورة فة يظهر الا في قصائد قليلة .

موضوع الالتزام : العراق .

يبدو عراق الشاعر من خلال هذه الدواوين وكأنه عراقان احداهما عراق عاطفي وهو مسرح انفعالاته العاطفية يتلون بالوانها فهو جدول جف ماؤه وهو " العش المهجور ، وهو " أهواء ، " سراب " ، وداع " ، " هلال " و " أساطير " .

وأما العراق الموضوعي فيتجلى في القصائد التالية :

" شهداء الحرية " عام ١٩٤٢ وقصائد مجموعة اعاصير (١٩٤٨) وفي قصيدة " فجر السلام " و " اللعنات " وتتضمن بعض قصائد أزهار واساطير " تمتمات ملتزمة ، ففي قصيدة " السوق القديم " شعور بالغربة ، يصفه السياب بواقعية ودقة ، وانتماؤه الى هذا السوق القديم كغريب من غربائه يتفاعل مع كآبة اوضاعه ، وهو حالة وجدانية وليست التزاما واعيا خلاّقا يفضي به الى الثورة والتغيير لكنه يقوده الى الحلم ، حلم الرحيل .

---

١) كل هذه اسماء قصائد الديوانين المذكورين .

كم طاف قبلي من غريب ،
في ذلك السوق الكئيب .
فرأى ، وأغمض مقلتيه ، وغاب في الليل البهيم .
وارتج في حلق الدخان خيال نافذة تضاء ،
والريح تعبث بالدخان ...
الريح تعبث ، في فتور واكتئاب ، بالدخان ،
وصدى غناء ....
نساء يذكر بالليالي المقمرات وبالنخيل ،
وأنا الغريب ... أظل اسمعه واحلم بالرحيل
في ذلك السوق القديم » (١)

ولم يكن هذا التشوق الى الرحيل هروبا أو حلما مبهما ، بل اننا نستشف من شوقه المستديم تطلعا نحو حب ابعد من وجه الحبيبة ، حين يقول في القصيدة " سوف أمضي "

سوف أمضي . حولي عينيك لا ترني اليا !!
ان سحرا فيهما يأبى على رحلي مسيرا ،
ان سرا فيهما يستوقف القلب الكسيرا ،
وارفعي عني ذراعيك ... فما جدوى العناق
ان يكن لا يبعث الاشواق فيا
اتركيني . ها هو الفجر تبدى ، ورفاقي
في انتظاري . (٢)

---

١) " في السوق القديم " ، ازهار واساطير ، للديوان ، مجلد ١ ، ص: ٢٢ .
٢) " سوف أمضي " ، أزهار واساطير ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٤٨ .

هـذه أول مـرة يذكر فيها الرفاق وهو يشـترك معهم بتعشـق الحـرية والعدالة في هـذه الفترة من التزامـه الحـزب الشـيوعـي وربما كان الفجـر الذى تبدى لـه هـو " فجـر السـلام " الذى يصوغـه في قصيـدة لاحقـة٠ اذن فالثورة[١] تغلي فـي قلبـه ، الشـاب ، والحبيبـة تبدو هنا عـائقا فـي النضـال ، يطلب منها ان لا تقف حائلا دون انطـلاقته ٠٠٠ لذلك فضـل ديـوان الشـعر الذى كتبه عنها ولـهـا ، علـى الشـعر الذى خصبه ايمانه بالشـيوعـية٠ وكأن السـياب شـعر بواجـب التزام النضـال في شـعره٠ فـراح يعلن عن ديـوان اجتماعـي بعنـوان زئير العاصـفـة يعـوّض عن انصرافـه الى شـؤون القلب وشـجونه٠ وليس عندنا حتى عـام ١٩٤٤ غير قصـيدة " شـهداء الحـرية " قصـيدة تمثـل الالتـزام السـياسـي ٠ ويحفل عـام ١٩٤٨ بالقصائد الملتزمـة عشـر منها تؤلف ديـوان أعاصـير وقصـيدتان نشـرتا فـي ديـوان الهدايا٠ ولكن شـعره الملتـزم لهذه الفتـرة بلغ الذروة في " فجـر السـلام " و " اللعنـا ت " المكتوبتـان حـوالـي عـام ١٩٥١٠

هـذا من حيث الكمية ، فما هـو نوع الالتزام الذى تجلى في الفاظ هـذه القصائد وصورها وبنائهـا ؟

للسـياب في شـعره السـياسـي لهذه الفترة مـوقف تبعـي تقليدى يظهـر في اختيـار الالفاظ والصـور٠

بدايات تقليدية من الحماسـة الى الثورة :

ففي قصيدة " شـهداء الحرية عـام ١٩٤٢ رثاء تقليدى يختلط فيه الشعر الحماسي بالشعر السياسـي وينهج الشـاعر منهج الشـعر ، يمدح الابطال القتلى ويظهر الحـق بجانبهـم ، ويذم الطغاة والاعـداء ويهجوهـم ، فتندلع نـار حقده عليهم وتثور ثائرتـه وهو يتوعدهـم ويتهـددهـم ٠

---

١) يعبّر عن هذه الثورة في قصيدة " سـجين " ، (مجموعـة أزهار وأساطير ، الديوان ، مجلدا ص ٧٩ ــ ٨١) اذ فيها تعلن الثورة على الادب دون موارية أو رمزه وهي مقدمة لحفار القبور" (انظر ، عباس ، ص ٩٨) ٠

فيعود ليلتفت الى البطل الممدوح ينتظر منه الخلاص . هذا الموقف يظهر في اختيار الالفاظ : اذ عندنا "فتكة سيفه ، " فتحا مبينا " ، الكتائب " ، " والعصائب" والدمع الذي لا تقرغواربه " و "نوائب الدهر " ... وهي تعابير عرفها الشعر العربي من ايام النابغة الذبياني ، والاخطل ، وبشار بن برد وابي تمام . وكذلك تتردد الصور قديمة في وصف البطولات .

" اذا ذكروا في جحفل الحرب" يونسا "
مشى الموت للأعداء حمرا سبائبه (١)

ويمتزج بهذه الالفاظ والصور نبض الشعر القومي الذي عرفه العراق في شعر الزهاوي والرصافي والجواهري ، ففي المقطع الاخير من القصيدة :

" رجال أباة عاهدوا الله انهم	مضحون حتى يرجع الحق غاصبه
اراق عبيد الانجليز دماءهم	فيا ويلهم ممن تخاف جوالبه
اراق عبيد الانجليز دماءهم	ولكن دون الثأر هن هو طالبه
اراز ربيب الانجليز دماءهم	ولكن في برلين لينا يراقبه
رشيد ويا نعم الزعيم لامه	يعيث بها عبد الاله وصاحبه
لأنت الزعيم الحق نبهت نوما	تقاذفهم دهر توالت نوائبه (٢)

المعاناة هنا لفظة ، مستمدة من التراث ، فالسياب يعبر عن واقعه من خلال موروث شعري يتردد صداه في الوزن والقافية وصورة النوم التي عرفناها عند المتنبي : "نامت نواطير مصر عن ثعالبها " . أو عند الجواهري "نامي جياع الشعب نامي " ....

---

١) " شهداء الحرية ، البواكير ، الديوان ، مجلد ٢ ، ص ١٠٩

٢) م . ن ، ص ١١٠ .

وتتردد كلمة "أراق" في محل البيت كما تتردد في مطلع قصيدة الجواهري كلمة "نامي".

ها هو الزعيم المخلص قد نبه النوّم. والخلاص هنا مرهون بالزعيم لا بالانتفاضة الشعبية التي تقول بها الماركسية. فيا ويل عبيد الانجليز "ممن تخاف جوالبه". لم يقل عملاء الانجليز ولا الخونة وهي الالفاظ التي عمت مع انتشار الحركات الوطنية التحررية ولكنه آثر الفاظا قديمة لها تاريخ في التحقير "الويل لعبيد الانجليز" من الزعيم الحق". وتحول اللهجة الخطابية، ونغم المدح والفخر والهجاء التقليدي دون ابراز هذه التجربة، تجربة ذاتية سياسية بآن معاً".

فتبقى المسافة بين النضال السياسي والذات الشاعرة واضحة. ولكن الامر سرعان ما يتبدل. وتنسحب الالفاظ الموروثة لتأخذ مكانها الفاظ اخرى يستمدها الشاعر من الواقع الحياتي او من الاجواء العقائدية التي أخذت تغير مفاهيمه وتعابيره.

ففي مجموعة أعاصير (١٩٤٨) تقع على عناوين قصائد تنبيء بالتزام السياب النضال الشعبي والثورة الحمراء. أول هذه العناوين: "عربد الثأر فاهتفي يا ضحايا" وهو صدر بيت من أبيات القصيدة يشير الى تحول في موقف السياب من الموت. لقد عرف الموت قضية شخصية بوفاة امه ثم جدته، وها هو الان يعتبر ان حياة الأمة اهم من حياة افرادها والثأر لها مدعاة فرح وانتصار على الموت يجب ان تهلل له الضحايا. ومن موقع على عناوين "حطمت قيدا من قيود"، "وأعاصير"، "دجلة الغضبى" يدرك الى اي مدى كانت تغلي الثورة في عروق شابة ذاقت من الوان الكبت والظلم ما كفى لاثارتها.

"أنها غضبة المياه الحبيسات   تدفقن بعد طول الاسار" (١)

---

١) دجلة الغضبى"، أعاصير، الديوان، مجلد ٢، ص٤٦٤.

كذلك فان توجه الشاعر الى "غادة الريب تاريخ" والى "حسناء الكوخ" "ورثاء فلاح" هدفه ابراز هذه الطبقة والتعبير عن اعتزاز الشاعر بالانتماء اليها ، فان هؤلاء هم عماد الشعب وقوام الطبقة الكادحة . بأمكاننا هنا ذكر قصيدتين اثبتتا في أول طبعة من ديوان أساطير تتوجهان الى كبار القوم : الأولى "خطاب الى يزيد" ، تحاول ان ترده الى ضميره بعد أن استبد :

"اسدر بغيك يا يزيد فقد ثوى عنك الحسين ممزق الاحشاء
والليل اظلم والقطيع كما ترى يرنو اليك بأعين بلهاء ....
مثلت عدرك ... فاقشعر لهوله قلبي وثار وزلزلت اعضائي ." (١)

وأما الثانية فتتوجه الى "حسناء القصر" بتهكّم وهزء وتحمل على زيف الطبقة الثرية ، فيحاول ان يوقظ الضمير الوطني عند أهلها فيسألهم أين هم من الواجب النضالي ومن موت الشعب.

"ان حوم الموت المروع فوق هامات الجنود
وجرى الدم المسفوك يخضب بالاس ، بيض البنود
وهوى الرجال على الاسنة والنساء على اللحود
ولمحت اعناق الشعوب مصفدات في القيود ...
فامضي الى النار العتية بالازاهر والورود !
ما شأنهن اذ تألقت الاساور والعقود ؟
تسعى من الشرق المخلف ، وهو منهك الحدود
قد بات مخضوب القبور ، وبت خاضبة الخدود
فلتحلمي بالعطر ، والذهب المصفى والبرود
ان حوم الموت المروع فوق هامات الجنود" . (٢)

---

١) ديوان اساطير ، طبعة دار البيان ، النجف ، ١٩٥٠ — ص: ٨٥
(ملاحظة اسقطت هذه القصيدة من مجموعة أزهار واساطير)
٢) م.ن. ، ص: ٩٠ .

واقـع يسـحقه فيهزأ بـه ، ثم يرفضـه ويثور عليه ويحطمه ... يثور الشـاعـر على مـا هو كائن باسـم ما يجب ان يكون ، باسـم مـا سـوف يكـون .

المعجـم اللفظـي ومحـاور الالتـزام الشـيوعـي :

تتحـرك القصيدة هذه باتجـاه افقي يظهر في مقارنة بسيطة بين أول مقطع منها والمقطع العاشـر والحادى عشـر . يبدأ قصيدته بالتغلغل بهزئ في نعيـم حسـناء القصر ، ويهنئها بالشباب الغض والمـال العميم باللآلئ والثياب ، ويعدها في المقطع السـابع بأن النعم لن تدوم لها فالثورة بالمرصاد . وسـيتجمع المعجـم الثورى في المقطع العاشـر والحادى عشـر ليرسـم الواقـع المرتجى :

" ان قطب المـوت المـروع ، في وجوه الثائـريـن
وجـرى دم المظلـوم يسـبح في دمـاء الظالمين
فالافق مختصـم العواطف مكفهر لا يبيـن
شـد الهتاف على هتـاف ، والانيـن على أنين
وطغـى دخـان في اليسـار على دخـان في اليميـن
فلتعلمـي ان الاسـاور سـوف تنـزع بعد حـين
ان السـجين نـزا فحطـم عنه اغـلال السـجين
والشـرق محمـي الحـدود بكل محمـي العـريـن
ولتعلمـي ان الاسـير يخـط لحـد الآسـريـن
ان قطّـب المـوت المـروع ، فـي وجـوه الثائـريـن

والفـن اثمر واسـتحان الى سـواعـد لا تلـين
غضبى تمـوج لسـتقر على رقـاب الظالميـن

هو فـي ابتسـامـات الضحايا، وانتفاض الثائـريـن
فلتنبت الارض الخـراب على سـنا النجـم الحـزين
صبارها ... انا سـنملأ عالم الغد يـاسـمـين
ولتلظ أحـداق الطغاة فسـوف تطفأ بعـد حيـن
ان رنحتهـا ، حيث اتقدت ، سـواعد لا تـلـين
تمضي ، تمـوج لتستقر على رقـاب الظالمـيـن" (١)

الفاظ هذه القصيدة تبرز الصـراع الطبقي والنضـال الشـعبي والثـورة الشيوعية والمواقف التي أخذت تعـم الاجـواء العربيـة . فليس الكلام هنا على الـوطـن أو على الأمـة العربيـة ، انما الكـلام عن الشـرق الذى يحمي دياره من وطأة الغـرب المسـتعمر. والرأى الثانـي هـو الذى يحمـل على تفجـير الواقع من أحـل تحويلة ، "فالاسـاور سـوف تنزع بعد حين" و "الأسـير يخط لحـد الآسـرين" وسـتطفأ احـداق الطغاة الملظاة بعد حين ، وذلك وعـد بالسـلام والاسـتقرار والعدل . وقـد اقتنـع الفـن بهذه الواجبـات وبالوسـيلة (أى الثورة) ، وتجند للقضية فلم يعد كـلا مـا منظومـا منمقـا بل أنه " اثمـر واسـتحال الى سـواعـد لا تلين" ها هـو ينزل الـى سـاحة النضـال عـاملا على اضـرام النار الثورة بما يغلي في قلبـه من هـوس وكبـت وحـرمـان، مآل حلمه ان تنقلب الاوضـاع رأسـا على عقـب.

يجـوز اعتبـار هـذه القصيدة مدخـلا لشـعر السـياب الملتزم شـيوعيا " وجلّه في قصائد ديوان أعاصير. ولذلك علينا ان نجمع معجـم هذا الديوان لنتبين في الالفاظ نـوع القضايا التي تناولها شـعر السـياب الملتـزم فـي هـذه الفتـرة. فالالفا ظ تحتشـد حـول محـاور أسـاسـية تبرز القضـايا التـي التزمهـا السـيـا ب .

---

١) م.ن. ، ص: ٩٢ ، ٩٣ (ملاحظة سقطت هذه القصيدة من مجموعة أزهار وأساطير)

القضيـة الاولى هي قضية الشـعب، وتتـردد هـذه اللفظة اكثر من ثـلاثين مـرة في القصائد العشـر ، من ذلك: " فالشـعب قـد هتك الحجاب " " وقـد هـم غيظ الشـعب بانفجـار " ، " اعصفي يا شـعوب " ، شـفاء شـعب " " الشعب يعلم " الـخ ... وهي لفظة محـورية ترافقها لفظة الكادحين وقد مر ذكـرهـا خـلال قصائد ديـوان أعاصير اكثر من عشـرين مـرة ، مثال ذلك : " جموع الكادحين " " أكدحـي " ، " سـجون الكادحيـن " ، " الجاعلات الكادحين لظى " . وقد تجتمع اللفظتان في بيت واحـد فتكثفان معنـاه :

" يا شـعب انت غـد فان لم يؤمنـوا

بالكادحيـن ، فلسـت للكفا ر " (١)

من هـم الكادحـون هؤلاء ، انهـم " العامـل " و " الفـلاح " وأصحـا ب الاكـواخ " . انهـم اليتامى " والثكالى " و " الضحايا " ، الذين يلاحقهم " العا ر " وتثخـنهم جـراح الظلـم ، لـذا يضحـون " شـهداء " ويبقـون " احـرار " . القضيـة الاولى هي قضيـة نصرة هذا الشعب الذى يعاني من ظلم " الطواغيث " و " الطغاة " من " الفاشـية " من السـفاح " والجلاد السـكران " هتلر الحلفـاء " . وتأتي لفظة الطغاة ثالثة من حيث تكرارها في قصائد اعاصير ، وتحتل لفظتا " استعمار " و " مسـتعمرين " المرتبة الرابعة ، وتأتي بعد ذلك لفظتا " الاغنياء " و " الثـراء " . وفي قصيدة " مأسـاة " " الميـنـاء " جمهـرة من هذه الالفاظ تعطي جـو الثـورة العاصفة التي كانت تملأ شـعر السـياب الملتـزم في حـدود عام ١٩٤٨ .

---

١) " صحيفة الاحـرار " أعاصير ، الديوان ، مجلد ٢ ، ص: ٤٨٥ .

" وعدل ان تجرع كل حــــر ... يد المستعمرين قذى وصـايـا
حلال لابن (لندن) في حمانا ... دم ابن الرافدين • فلا عتـابـا
وجـور ان نمد يـدا اليــه ... وحـق ان يمد لنا حـرايـا !
جمـوع الكادحين وجمعتنــا ... مصائب لست ادركها حسابـا
وحـقد ان ذمت سـواء حقدا ... فلا القاه الا مستطابـــا
على المستعمرين يصب نـارا ... وابناء الثراء لظى مذابـا (١)

قضية الشعب في مواجهته طغمة الظالمين والمستعمرين هي قضية العبودية التي فرضها الطغاة عليه وهي قضية " الجوع " و " الفقـر " و " الحرمـان " • وكـل هـذه مرادفات للموت في قلب الحياة • ويرى السياب ان " الجوع " و " الحرمـان " هما من ثمار الاستعمار والعمالة، فيحقد الشاعر على احد الشيوخ اذ " اهدى الى القائد الغربي الجنرال مونتغمرى سيفا من ذهب محلى باليواقيت في نهاية الحرب العالمية أثناء مرور بالعراق" •(٢) يقـول :

و " هـو بالامس واهـب (القائد الغر
بـي) زلفى اليـه سيف النضار
ضلع من أضلع المـــرا يــــا
تحت انظار كل جوعان عـارى" (٣)

ويظهر الحقد فيّ ترداد صفة الجوع والعرى في البيت الواحد مرتيـن ، وتبرز النعرة الموجعة في التشديد على صيغة المفرد "كل جوعان عـار" ، حتى يؤكد المعنى الذى ربما كان عاما وواسعا في صيغة الجمع •

١) مأساة الميناء " أعاصير " ، الديوان ، مجلد ٢ ، ص: ٤٧٢ •
٢) الديوان ، المجلد ٢ ، ص: ٤٦٦ •
٣) " دجلة الغضبى " أعاصير " ديوان ، المجلد ٢ ، ص: ٤٦٦ •

وتشتد السخرية في هذا المقطع حيث يجعل السياب مصائب الشعب نتيجة مباشرة لوجود العملاء وتصرفهم بمقدراته:

"قذف " الأجير " برائديه وصحبه ... في جانبيه، فغص " بالعملاء"
النائمين على الحرير وحولهم ... شعب ملاقده على الغيراء
التاركين لكل كوخ آهة ... ولكل قصر ضحكة استهزاء
السارقين من الرضيع وأمه ... " لبنا " لكلب نابح وجراء
السالبين من العذارى بسمة ... ذابت فكانت " لمعة " لحذاء "(١)

ويقدم التصور الشيوعي العنف وسيلة لحل مشكلات هذا الوضع. ويتخلى الشاعر عن موقفه الرومنسي الدامع، ويستحيل الدمع ثورة دم يجرى في عروق شابة فيقول:

(والحر أبعد غاية من أن يرى ... في الدمع تخفيفا من البرحاء
فالحكم للدم والسلاح المنتظى ... والحرب لا للدمعة الخرساء(٢)

وتتكرر الفاظ " الدم القاني " ، " الطعنة الحمراء " ، " الثورة الحمراء " كما تتعدد اسماء " السلاح " و " الخنجر " و " المدية " و " النصل " . واللفظة الثانية التي تأتي بعد لفظة " الدم " من حيث تعدادها، هي لفظة " النضال " و " الكفاح " . وتجمع هذه الالفاظ في أبيات متتالية تظهر مدى رغبة الشاعر في العنف النضالي اذ يقول: " لو استطعت لكنت ... "

---

١) " حطمت قيدا من قيود " ، أعاصير، الديوان ، مجلد ٢، ص: ٤٣٧.
٢) " في يوم فلسطين " ، أعاصير ، الديوان ، ص: ٤٤٧.

" أوعدت أجعل من دمائي ثورة   تجلو غشاوة هذه الابصار
الشعب يعلم عن يقين انها   بوق النضال ومنبر الاحرار
حان الكفاح فانزلتها طعنة   حمراء في صدر الحليف الصارى" (١)

تؤلف هذه الالفاظ مع لفظة " النار" و " اللظى " المتكررة ، المعجم اللفظي الذى بنى منه السياب شعره في فترة التزامه الشيوعي ٠

وكانت لهجته حماسية ، سعيا للتأثير في السامعين أو القراء واثارة لحماستهم مع الشعب وضد الطغاة والعملاء ٠ ومن أجل ذلك درج على بعض الاساليب الشعرية التقليدية ، فاعتمد النبرة الخطابية المعتمدة على تكرار الصيغ المتشابهة كما في قوله :

" والمنشدون الهاربون الى ضفاف المستحيل
القانعون من الحياة بكوخة بين النخيل
الثائرون على ضجيج المدن والعلم (الدخيل) (٢)

ثم قوله :

تلك الأكف الهاويات على الطغاة الادنياء
تلك العيون الدامعات يؤجّ منهن اللهيب
تلك اللواتي ترهبون وفر منهن المريب
تلك الدموع بأى كف سوف أمسح من نداها ؟" (٣)

---

١) صحيفة الاحرار، أعاصير ، الديوان ، مجلد ٢ ، ص: ٤٨٠ — ٤٨١ ٠
٢) " الى حسناء الكوخ " ، أعاصير ، الديوان ، ص: ٥٠٨ — ٥٠٩ ٠
٣) م٠ن٠ : ص٠ ٥١٠ ٠

هذا من حيث الالفاظ التي تكررت في ديوان أعاصير. أما في قصيدة " فجر السلام" فقد تكثفت الالفاظ التي تبرز قضية الموت والنقمة على المال، وهي الفاظ تحمل الموت في تفاصيله الواقعية ، من غير ان تفلسفه أو تأخذ منه موقفا فكريا أوعقائديا :
" الكفن ـ القبر ـ التابوت ـ النعش ـ المسامير ـ الموت ـ عظام ـ اشباح ـ ثرى" ، كما تجيء هذه الالفاظ بصورة عادية بسيطة في الاشارة الى المال :
" سلعة ـ الفضة ـ الدولار ـ الذهب ـ المال ـ يشترى التجار" .

لقد اكتمل المعجم الشعرى الذى صاغ منه اسياب شعره الملتزم في تلك الفترة ، ولن يضاف اليه الا القليل بعد ذلك حتى اهتدى الى الرمز الاسطورى. وكما ضم معجم السياب الفاظا قديمة ومفردات نضالية من وحي الأجواء المعاصرة ، فقد جاءت صورة أيضا خليطا من صور تقليدية وصور رسخت في مخيلته منذ ايام الطفولة، وصور نابعة من التخيل لما يجب ان يكون ، اعني من الصور التي يبتدعها الحرمان ويلونها التمني .

<u>الصورة الشعرية وحركية القصيدة الملتزمة شيوعيا :</u>

أما الصور الشعرية التي تتضمنها قصيدة " فجر الاسلام " (١) فلا تتألف من المفردات النضالية فحسب. واذا استطاع القاموس الاشتراكي ان يمد السياب بالكلمات، فان منبع الصور بقي في اعماق نفسه حيث الريف وحياة الشعب الوديع. هذا محور اساسي من محاور الصورة عنده ، يستعمله في شعره الملتزم ، في هذه القصيدة بالذات لاثارة الحماسة ، مذكرا القارئ بالسعادة البكر التي كان الريف يعرفها او التي يمكن ان تكون اذا حمى الريف أهله من وطأة المستعمر المحارب العدواني . هنا مشهد للحصاد ، وهناك ذكرى جمال أمرأة " كانت كما رجى خيال ، للهوى الاول" وايضا صور هناء العيش اذ وقّعت يد خيّرة معاهدة السلام . وبعد ان يفضح الشاعر الواقع الاسود لايام الحرب ، يعود فيرسم الغد المشرق عندما يحلّ السلام . ويستعمل

---

١) " فجر السلام " ، الديوان ، مجلد ٢ ، ص ٢٤١ الى ٢٦٧ .

الطباق والجناس الصورى، وفي صوره يستخدم قدرته الفنية لتصوير بشاعة الموقف حيث اراد الشاعر ان يثير الحماسة ضد الوضع المرصوف، الا ان صورة ترق وتقرب من الحياة اليومية وتصبح حميمة اكثر حين يريد الشاعر ان يتغلغل الى النفوس. فيؤثر من أجل تنمية الامل بمجتمع أفضل . هكذا كان شأنه في المقطع الذى يبتدئ بهذه الكلمات: " صور لنفسك في الخيال" . وكأن السياب جالس مع القارئ يتصفحان دفتر صور مقسوما الى قسمين: واحد يمثل بشاعات الحرب، وآخر يمثل جمالات السلام، حتى اذا انتهينا من النظر الى الدفتر، بقي للقارئ أن يختار بين القسمين، فيأخذ موقفا من قضية السلام والحرب، ويكون موقفه بالتالي ناتجا عن انفعالاته ومدى تأثير الشعر فيه، فكأن موقفه رهن بجودة الشعر. وجودة الشعر هنا مرهونة بذوق الشعب وحجم مداركه، لذا كانت صور السلام مستقاة من الحساة اليومية. ولذلك عاد السياب في بعض الاحيان الى التأثير بواسطة الصور التقليدية كما في هذا المقطع:

" صور لنفسك في الخيال أباك في وسط الحريق
يدعوك بالصوت الابح، وقد تخبط كالغريق
ويمد من خلل الدخان يديه ... يبحث عن طريق" (١)

انها صورة تقليدية، قريبة من الذوق الشعبي .. وسنترى الصورة تقوى لتصبح اعمق وادق وادل عند تصوره وضع الام:

" وانظر لامك وهي ترقد في التراب على قفاها
تتجاذب العقبان ثدييها وفقأ ناظرها
وتلق من دمها الكلاب، وينخر الدود الشافها" (٢)

هنا يتكلم الشاعر بواقعية عن الموت " ترقد في التراب على قفاها" ، وفي البيت الثاني تلوح اسطورة بروميثيوس الذى نهشت الكواسر أحشاء، وهو مربوط الاطراف

---

١) م.ن. : ص: ٢٥٩.

٢) م.ن. : ص: ٢٦٠.

حكما من رب الاوليمب عليه . وها هي الام المقدسة تضحى فريسة للعقبان تتجاذب ثدييها و" يفقأ ناظراها " . ربما كانت هذه الصورة للفتاة المنتهكة حرمتها ، والمسلوب بصرها ، أساس التجربة التي ستجدها قصيدة " المومس العمياء " بعد ثلاث سنين .

وتتتالى الصور الموغلة في الواقعية الى حد النفاذ منها الى اقاليم سريالية ، وفيها من العنف والخيال او من العنف الخيالي مايذكر باللوحات الحديثة للرسام الاسباني سلفادور دالي ، " الزوجة تركض بين اشباح الجياع ، شعثاء تلهث " ... وجثة الابن " تزحف دون رأس " ومرضع الابنة " ممزق " ، " يسحق بالحذاء " . وتقابل هذه صور السلام حيث الوالد في ليالي الشتاء يقرأ امام الموقد ، وهذه صورة انجليزية الايحاء لرغد العيش حيث الوالد في كرسيه امام المدفأة يقرأ ويدخن الغليون .

الصورة المأخوذة من الواقع هي اجود بكثير من الصور التي يبتدعها الشاعر ليخلق منها عالما افضل . انه كان واقعيا اكثر منه مثاليا . فكأنه كان مقيدا بالواقع ينظمه قصائد فحسب وبعد اللوحات التي مثلت الحرب والسلم ، يورد السياب مشاهد المآسي التي يتخبط فيها الشرق ، ويقابلها بمشاهد الثورة التي ستبيد هذه المآسي .

مشهد المآسي يمتد على خمسة عشر بيتا يجعلها الشاعر نتيجة من نتائج فعلة قابيل ، وكأن المأساة الأولى في البشرية لعنة ما زالت جرحا حيا يلتهب في كل حرب وتتكرر ويلاتها عينها .

" ظل لقابيل ألقى عبء ظلمته فحما يسود البرايا حوله القلق
فحما تصدى له الباقي بمقلته يذكيه منها لظى يخبو ويأتلق
اذا تضرم ، فاندك الفضاء جذى غضبى ، ونش الدم الفوار والعرق
وانقض — من حيث تهوى الشمس غاربة — ليل من القاصفات السود او شفق
جن الرضيع الذى يحبو وهب على رجليه يعدو ويلوي جسمه العنق
من فرط ما طال واسترخى وقد صهرت اعراقه الزرق نارا فيه تختنق
كأن كفيه مذراتا ثرى .. ودم لا ما يعد ابن عام : له الغسق

ولا لا البدر ، فأستندناه وانبسطت   يمناه بالشوق .. حتى أظلم الافق
وأزلزت لثة الشيخ التي هرئت   من شدقه الادرد المفغور تندلق
تنساح كاللعنة السوداء يطلقها   يعد الردى ، نسله المطموس والحنق
يا ربما سرت الموت بأن هلكوا   قذائف كعيون الجن تنطلق
شدت عليها يد عجفاء يدفعها   حقد ويقتات من اعصابها فرق
شلت يدا طالما التفت أصابعها   ثم ارتخت عن وليد بات يختنق
واستجهضت كل انثى وهي تعضبها   وايتدفأت باللظى والمدن تحترق
وقوست من ظهور كي يطاولها   قزح يلج ارتفاعا وهي تنسحق" (١)

تقع هذه المآسي بالدرجة الاولى على الاطفال الابرياء على " الرضيع " و " الوليد " . ولا تستغرب هذه الحساسية عند السياب ، وهو الذى فظم عن امه باكرا ولما يشبع من حنانها . لذلك يزخر شعره بصورة الرضيع المحروم والثدى المنتهك، وتمتد هذه الصورة الى " فم الجياع " ثم تأخذ لونا آخر عند الظالمين فيغدو الفم شدقا ويتحول الشدق في العالم المظلم الى مقبرة ، كما في الابيات الاتية :

" واندا ح من لجة الليل التي شحبت   شدق يزيد اتساعا كلما اقتربا
كأن مقبرة طال الزمان بها   وازلزت فهي تبدى جوفها الخربا
شدق يزيد اتساعا كلما وقعت   ستر الدجى خفقت من كوكب غربا" (٢)

....

" وما طفا عن شفاه الطفل من لبن؟   أو حلمه المومس الشوهاء من عار؟" (٣)

....

" وانمط مثل عجين الرخو مرضعها   لصق الثرى واكفهر الوجه وانقلبا" (٤)

---

١) م.ن. ص: ٢٥٤ ، ٢٥٥ ، ٢٥٦ .
٢) م.ن. ص: ٢٤٨ ـ ٢٤٩ .
٣) م.ن. ، ص: ٢٤٣ .
٤) م.ن. ، ص: ٢٥١ .

صور الرضيع وا ثدي تمثل الجوع والحرمان والحنان من جهة ، كما تمثل شرف النساء وحرمة الأمة . وتتكرر صور المرض المستباح حتى تضحي بغداد مومسا عمياء . واما الآفة الكبرى التي تعرض المجتمع لهذه المآسي ، فهي شهوة المال والتجارة بالاسلحة ــ هذا هو ثمن الاحرار ــ مأساة حياة العمال في معمل الاسلحة ، حيث تغمس لقمة الواحد منهم بدم الآخر لانها تمر بلعبة البيع والشراء والصناعة والاستهلاك يقول :

" ويُباع بالدرهم المجبول من دمها   فيض الدم الثر منها شر تجار
واستأجروها لصنع الموت منه لهـا   بالزاد يبقى دما فيها لجزار
أعمارها مثل بئر للدم ابتلعت   جيلا سواها يهن باتاعه الشاري " (١)

وأيضا :

" أسوى على ظهر من لم يقو يحصره   عن سلعة تعبر الدنيا ، قد ولار" (٢)

هذه هي مأساة الشعب ، مأساة الجوع والحرمان والظلم والعار والمتاجرة بهذه المآسي ولكن : :

" ليل العبودية النكراء صدّعه   مهوى طواغيت واستبسال ثوار " (٣)

هذا هو المقطع الاخير من قصيدة " فجر السلام " ، انه الفجر الذي يطل بعد العبودية . صور تقليدية أخرى تجعل الظلم والحرب ليلا ، وتصور السلام فجرا . وطريق السلام لا يقل عنفا عن عنف الحروب ، وان الانتصار على الموت لا يكون الا بالموت . وهذا الموت تترجمه الثورة عنفا ضد الطغاة وتجار الموت . الانتصار على الموت هنا موت يثأر به للمسحوقين لا موت يفتدى به الفقراء .

الثورة هنا تؤمن العدل لأنها تقابل الموت بالموت . انه الموت ثأرا ونقمة :

---

١) م . ن : ص : ٢٦٦ .
٢) م . ن : ص : ٢٤٤
٣) م . ن . : ص : ٢٦٤

" سل تاجر الموت كيف اصطت من فزع

لما رآها ؟ وكم اودت بتجـــار

وسمرت نعش طاغوث بما شرعـــــــت

كفاه من خنجر يدمي واظفار " (١)

القضية قضية صراع على الموت ، فاما ان يموت الطغاة وتنتصر يد السلام ، واما ان تبقى الايدي المتاجرة بالموت تعبث بالشعب . هنا مقابلة بين يد الموت يــد السلام " هذي اليد السمحة البيضاء " ، الموت اوهي يدا من ان يشابكها " . فـــي مطلع القصيدة يعدد الشاعر ما جنته يد السلام " مدت الموت بأعمار " ـ "لمت الاحقاب واعتصرت مما انطوى في دجاها " ـ " مست الصخر فاخضر " ـ "كم مسحت جرحا " ـ "كم ازهقت انفاس جبار " ... . هكذا ينشد السياب ايمانه في مطلع القصيدة ، ويفسره بالصور واللوحات والمشاهد المؤكدة والمضادة ، حتى اذا بلغ نهاية القصيدة عادت هذه اليد فأطلت مطمئنة :

" وتطل من افق يفتحــــه الشروق الى الحفافـــي

أيد تشير الى الرقاب المشرئبة: "لا تـــخـــافـــي !

لن يفصد الجلاد عرقا من عروقك لارتـــشـــــاف" (٢)

---

١) م . ن . ص : ٢٤٢ ـ ٢٤٣

٢) م.ن. ص : ٢٦٧ .

هذه القصيدة نموذج لما وصل اليه الشعر السياب الملتزم لتلك الفترة وهي تروّج للسلام عن طريق الثورة وتفضح واقع العنف الذى يتعرض له الشعب ، وتجتمع فيها صور من الريف وصفائه تضرم الحنين الى سلامه وطهره ،كما تتخللها صور من الواقع تضرم نار الثورة وتحمل على الحماسة ۰ انها فترة تصويرية في شعر السياب ، صورها حسية اى انها تعوّل على الحس، فقلما تقع على لوحة تخلو من صورة الرضيع وترجع هذه الى معاني الحرمان والشهوة والطلب ، او صورة اليد التي ترجع الى معاني السلطة والفعل ، او صور العيون والمقل التي ترجع الى معاني ظلمة ليل الاستعمار والحرب وترقّب فجر السلام ۰

ثم ان الصور على ثلاثة انواع : صور بسيطة سطحية قريبة وصور مركبة تؤلف لوحات ومشاهد ، والصور الرؤيوية تلامس الخارق كما في البيت :

" فالجو مقبرة كبرى ۰۰ معلقة تستعرض الشمس في ذراتها الحقبا" (١)

يلحظ ايضا استعمال السياب للرمز الاسطورى ، ولكنه يبقى تلميحا وتمتمات متفرقة ۰

تبقى القصيدة مجمع لوحات ومشاهد ، يراد من تتابعها هدف سياسي ۰ جاءت المشاهد والصور متتالية ، يلحق بعضها ببعضها الاخر في حركة افقية مسطحة ، وغاب عن القصيدة التلاحم العضوي ، الذى يتغلغل في اعماق النفس البشرية فيهندسها من جديد ۰

ازدواجية الذات والموضوع

ان ثمة فرقا في شعر السياب حتى الان بين الموضوع والذات ، بين الشاعر وموضوع شعره فالشاعر يعي مشاكل الشعب وقضاياه ويحياها ، وقد اقتنع عقليا بالطرح الماركسي لحل هذه القضايا ، فلجأ الى الشعر يوفق ما بين احساسه بقضايا الشعب وقناعاته المستجدة

---

١) م۰ن۰ ص: ۲٥۰ ۰

في الماركسية وذلك من اجل غد افضل يحل فيه السلام والعدل والحرية ويكتب فيه للشعب الحياة. هل هذا دور الشاعر حسب ايمان السياب في هذه الفترة؟

الامر الاكيد هو ان السياب كان حتى عام ١٩٤٨ شاعرين، يتنكر الملتزم منهما للشاعر الذاتي. يقول في قصيدة "اساطير" هازئا بالشاعر الحالم :

" وننسى الغدا
على صدرك الدافئ العاطر
كتهويمة الشاعر" (١)

ويتنكر للشاعر الحالم :

" لا تسامره انه شاعر ضلّ بدنيا الخيال والاوهام" (٢)

أو المداح اللاهي :

" واستنزف الشاعر اللاهي ملاحنه
في مدح سكران أو تمجيد خمار" (٣)

ولكنه في قصيدة " اللعنات" وديوان أعاصير اى في شعره المتزم، لم يعد يتنكر له احيانا فحسبه بل خالط تنكره للشاعر الحالم اللاهي نفحة مع الاحتقار او الشفقة:

" لو كنت من أهل " البروج " لقلت ابكاك الحبيب
فاستبشر المستعمرون وردّدوا عاش الاديب" (٤)

هذه السخرية تظهر ان السياب مؤمن بوجوب التزام الشاعر النضال ضدّ المستعمرين، فهو يؤنّب الشاعر،

" الذى لا أنه الكادح الغرثان ... تلهمه
شعرا ولا الايم الغرثى، وطفلاها" (٥)

---

١) " اساطير، ازهار واساطير، الديوان، مجلد ١ ، ص: ٣٦.
٢) سراج ، البواكير، الديوان ،الديوان، مجلد ٢ ، ص: ١٠١.
٣) قصيدة اللعنات، الديوان، مجلد ٢ ، ص: ٣٧٥.
٤) الى حسناء الكوخ ، اعاصير، الديوان، مجلد ٢ ، ص: ٥٠٧.
٥) قصيدة اللعنات، الديوان، مجلد ٢ ، ص: ٣٨٥.

وفي مكان آخـــر

" وليصرف القلب عن لمياء يعصره   للبائسين، فماذا انت تنتظر؟
كم شاعر قبله انسابت قصـــائد ه   فاســتقبلتها قلوب مسها الخدر. ." (١)

لقد كان السياب في هذه المرحلة شاعرين : شاعر الحب، وشاعر الالتزام الشيوعي . فكتبت الذات (الأنا) دواوين غزلية وجسدانية، واســتكتب الواقع الشــاعر دواوين وقصائد ملتزمــة . ولقد جــاء شعر السياب في الالتزام هذا تصويرا . والصــورية (ولســـت اقــول الصــورة) تنقل واقعا ولا تعمل فيه تحــولا . وجــل ما تحــدثه هو فضح بشاعة ما هو كائن أو اظهار جمال ما يجــب ان يكــون وهذه امــور تحدث ردة فعل عنـــــد القارئ وحماســـة وهي ليســـت دعــوة لمشاركة القارئ في اكمال تجربة الشـــاعــــــر الخالقــة واســتكمال العمــل الفني ، والرؤية الجــديدة . الصــورية تبقى عند حــدود الواقع تأتي نتيجــة تجربة ماضيــة ، يمتد تأثيرها في الحاضر وليســت تجربة حاضــرة لفتــح امكانيــات الغــــد .

لقد اكتفى الســـياب بوصف المآســي ، بوصف الجوع والحرمان والعطش وان فــي تلك اللوحات ما يحض على الــثورة . لكن الحلم يبقى منفصــلا عن الثورة ووظيفة الشــاعــر كانت في فضحه الواقع وفي اســتشــارة القارئ ضد الظلم ولكن الشــاعر لا يفتح عوالــم اخــرى انه يهدم الواقع واذا شــاء القارئ ان يبني المستقبل فمن شــأن القصـــيدة الملتزمــة حزبيا ان تحــول انظاره الى العقيدة او المبادئ الحزبية والنضال المسلــح والعنف . ينفعــل الشــاعر الملتزم بهذا المعنى ـ بقضيــة الموت ـ ولكنه لا يعطـــي بديلا ، لا يفتح مجالا لتخطي الواقع بالثورة التى رسمها الحــزب . فان النعانـــــي مــدّدة . في هذه المرحلة، جــاء شعر الســياب في شكل تصويري والى حــد ما مصنوع . قد يصح هنا الســؤال التالي : لماذا ، في الفترة التي ظهر فيها الشعر الحر " (أكان بدر أم كانت نازك الملائكة الرائدة) لم يكن هذا الشعر شعرا ملتزما بل كان موضــوعــه

---

١) م . ن . ص : ٣٨٧ .

الحب والوجدان؟ اليس الشعر الحر ثورة في عالم الشعر؟ ولماذا لم تصلح تجربة الالتزام الشيوعي لتفجيره عند السياب؟ هنا يعيدنا السؤال الى عمق الثورة في الذات الشاعرة، ومدى علاقة هذه الذات بواقع المجتمع ومستقبله . هل هي مطالبة بالخلق والابداع، أم لا؟ وبهذا المعنى نستطيع ان نتساءل عن قيمة شعر السياب في هذه الفترة؟ فاذا كانت "المعاصرة تعني المشاركة والفعل في تكوين العصر وخلق مجاريه الرائدة وليس مجرد استيعاب مقتضياته والاقتناع بها ومواكبتها" (١) فأننا نفهم ان يكون التزام السياب الشعرى في هذه المرحلة الزاما، اذ انه لا يملك خلق مجارى التفكير الرائدة، لان الحزب سبق فوضعها له وبقي عليه ان يشيعها في شعره . الا اننا نجد العلة الاساسية في هذا التقصير عن الابداع وخلق المجارى الرائدة ، في كون تجربة السياب الشعرية فترة التزامه الشيوعي لم تنزل في اعماق كيانه الذاتي . لم تتحول قناعات السياب وأحلامه الشيوعية الى مادة حية يعيشها، يختبرها لتتكون منها تجربة هي منطلق الشعر الملتزم بحق . لكن ما دعا اليه السياب في شعره خلال هذه الفترة بقي هدفا خارجيا يشير الشعر اليه اشارة من بعيد .
من هنا ان القسم الاكبر من الكلمات حافظ على مدلوله المباشر العادى المتداول في النثر والخطابة ، وان صوره جاءت لوحات وهي مهما تبلغ من برعة التصوير لم تتضافر لتشييد بناء شعريا حيا متكاملا .

ولعل السبب الاساسي في ذلك يعود الى ابتعاد الشاعر عن سائر ذاته اى تنازله عن تحسس الجوانب الاخرى التي كانت تعيش في ذاته ، والتي لم تستطع التجربة الواقعية الاشتراكية ان تشملها . فجيكور التي هي جزء من لحمه ودمه غابت عن شعره الشيوعي ذلك لأن الشياب في معركة الشعب ، واحد من

---

١) نعيمة نديم : الفن والحياة ، دار النهار ، بيروت ١٩٧٣ ، ص: ٢٠ .

ملايين ، ابن عالم مظلوم ، محروم بين المحرومين ، لا وجه مميزا له، ولا ملامح خاصة ، فلا عجب في أن يتألم السياب من هذا الانفصال . وان يظهر هذا التشتت في شعره فينقص من قيمته الفنية .

لقد وضع السياب شعره في خدمة قضية الشعب ما بين عامي ١٩٤٨ ، ١٩٥٢ حسب المفهوم الاشتراكي الواقعي للالتزام كما كان شائعا في أوساط الوطن العربي . ولكن هذا المفهوم عند السياب سيتطور كما تطور عند غيره من المثقفين والمفكرين والشعراء العرب ، وسيضيق هذا المفهوم بتطلعات السياب القومية وتجربته الانسانية والفنية كما سنبين . فيخرج من هذا النوع من الالتزام ، ربما لانه لم ينجح في جعل هذا الالتزام تجربة ذاتية موضوعية في آن معا . ومما لا شك فيه ان تحول السياب عن الالتزام الاشتراكي صحبته خيبة امل عميقة من الحزب والملتزمين فيه من شعراء ومثقفين مما ادى الى حملته عليهم ، حملة لم تطفأ نارها حتى لفظ الشاعر آخر أنفاسه .

ومع ديوان انشودة المطر ندخل الى فعل الحب الذى حمل ذات الشاعر على معانقة العالم من خلال اتحادها بالعراق ، ارضا وشعبا ووطنا .

والشعر في هذا اللقاء ليس خادما قضية معينة ، انه الابن الوحيد لتجربة الحياة، في الحب والنضال والالم والامل بغد أفضل . وهو ليس وسيلة صورية موسيقية للتعبير عن آراء وافكار تضج في ذهن الشاعر ويريد أعلانها ، لكنها العبارة بين نفس الشاعر والاخرين ، انه مكان اللقاء ، لقاء تنعدم فيه المسافات العقلية لتنصهر القناعات بالشعور ويظهر الالتزام من طبيعة الشعر وتأتي القصيدة وحدة متكاملة تشهد بتراصها ووحدتها المتكاملة على التزام صادر عن ولاء للفن وصدق قومي في آن معا .

II

التـــزام الـــذات بـــالاخـــريـــن

هذه المرحلة الشعرية الواقعة بين عامي ١٩٥٢ و ١٩٦٠ تمثل لقاء الذاتية والموضوعية في شعر السيّاب. هذا اللقاء لا يتّم فجأة ولا بشكل نهائي أو في وقت محدد ، لكنه يتبلور في تجربة طويلة ، متعددة الجوانب انها تجربة التزامه. وفيها تلتقي ذات الشاعر بالعراق ، كما تلتقي الثورة بالحلم بعد ان كانا على انفصال في المرحلة السابقة حيث ولدت الثورة في نفس السيّاب شعرا ملتزما بالمعنى الحزبي في حين ولّد الحلم الشعر الومانسي.

في هذه المرحلة ، تقترن الثورة بالحلم وتذهب التجربة الفنية بالسيّاب الى خوض معركة الوجود بحرية الملكة الفنية. وبذلك تستحيل نار الثورة نورا يضيء رؤية الغد التي يبينها الشاعر بالحلم. هذا اللقاء هو ميزة التزام شعر السيّاب في هذه المرحلة وكأن الشاعر يحمل ذاته الحالمة الى قلب العراق ، ويرميها في وسط اتون ثورية. الذات تتوب الى العراق وتشفى من فرديتها ، والعراق يتوب الى الذات الشاعرة فينجو من التجريدات العقائدية ونظم الشعارات. فالالتزام عملية تحوّل متواصل ، والشعر هو المحوّل وركيزتاه الثورة والحلم. يغير الشعر الذات والعراق. تتغيّر الذات اذ تحيا العراق وقضاياه ، ويتغيّر والعراق اذ تعيد خلقه ذات الشاعر وفق ما تحياه من ثورة وحلم. " انها المجازفة الكبرى " ، حيث يلقى الشاعر " بذاته " في عراق الثورة ليموت فيها عطشا وهو يرجو الماء ، حتى اذا نزل المطر ، انبثق الحلم من بعد ظلام واضاءت الرؤية صورة المدينة البهيّة التي كان لا بد لها من أن تأتي على صورة جيكور. والالتزام في هذه المرحلة لقاء قبل كل شيء بين الشعر والشاعر ، بين الموضوع والذات ، بين الأنا والآخرين — وذلك مستوى اول من اللقاء يخرج الشاعر من عزلته. أما المستوى الثاني فهو لقاء بين الواقع

اى ما هو كائن وما سيكون ، بين الثورة على الواقع ، والحلم بالغد . وبذلك يصبح الشاعر واحدا من صانعي غد الامة ، مبدعا لمستقبلها .

وكما يظهر الالتزام لقاء بين الفردية والجماعية ، سيتضح في ديوان انشودة المطر لقاء بين الشكل والمضمون . اذ لم تعد المعاني جاهزة مستقاة من ايديولوجية معيّنة أو خبرة سابقة ، بل هي تجربة حاضرة ، وتصبح الثورة حقيقية في أعماق الانا والذات . فالنفس تحبس كيانا جديدا يلح في البوح والشاعر يبحث عن عديل جديد لموسيقى النفس الجديدة . هذا البحث هو مرحلة النضج عند السيّاب ، وهو مرحلة التكامل والشمول والتجسيد .

يسجّل ديوان انشودة المطر مسيرة التجربة التي عاشها السياب في التزامه خلال هذه الفترة . وتتجسد هذه التجربة في مواضع ثلاثة : في وجوه افراد ، وفي قلب الجماعة ، وفي وسط المدينة ، لينتهي الى جيكور ، المآل الاخير وارض الميعاد والمدينة البهية .

ويأتي ترتيب ما اخترناه من قصائد الديوان حسب المراحل المذكورة كما يلي :

١ — وجوه الافراد : من المومس الى جميلة بو حيرد .

انها تجربة الأنا الملتزمة ، في موقفها من الحرمان والموت . في هذا الموقف ازمنة ثلاثة :

— زمن الانفعال في قصائد : " حفار القبور " ١٩٥٢ ، " غريب " ١٩٥٣ ، " المخبر " ١٩٥٤ ، " المومس العمياء " ١٩٥٤ .

— زمن الموت والانبعاث في قصيدتي : " رسالة من مقبرة " ١٩٥٦ ، " النهر والموت " ١٩٥٧

ـ زمن التخطّي والفداء في قصائد : " مرجى غيلان" ١٩٥٧
" المسيح بعد الصلب" ١٩٥٧
" وجميلة بوحيرد " ١٩٥٩

٢ ـ تجربة الجماعة الممتدة من " يوم الطغاة الاخير" الى " قافلة الضياع"

انها تجربة الالتزام بقضايا العراق وواقع العالم العربي ، فهي تعرض الوانا من الالتزامات السياسية والعقائدية من شيوعية وقومية ووجودية ، وتتوزعها ازمنة ثلاثة .

ـ زمن الواقعية الاشتراكية كما في قصيدتي : " يوم الطغاة الاخير" ١٩٥٤ ، " الاسلحة والاطفال " ١٩٥٤

ـ زمن نضج التجربة الشعرية الملتزمة كما في قصيدة " انشودة المطر" ١٩٥٤

ـ زمن التجربة القومية العربية كما في قصائد : " مرثية الالهة" ١٩٥٥ ، و" قافلة الضياع" ١٩٥٦ ، " وفي المغرب العربي " ١٩٥٦ .

٣ ـ ترافق هاتين التجربتين تجربة ثالثة هي تجربة التزام الشعر بالمكان ، بالمدينة . انها تجربة الشاعر مع الحضارة كما يحياها في قلب المدينة . مسيرة هذه التجربة تذهب بالشاعر من المبغى الى جيكمور فتمتد من عام ١٩٥٤ " عرس في القرية ، الى " مرثية جيكور" ١٩٥٥ ، و" تموز جيكور" وجيكور والمدينة " ١٩٥٨ ، وحتى " العودة الى جيكور" عام ١٩٦٠ . وستفضي هذه التجربة بالسيّاب الى دواوينه الثلاثة الاخيرة ، والتي تمثل أسماؤها اماكن من جيكور أو اجزاء منها .

١) تجربة الالتزام من خلال وجوه : من المومس العمياء الى جميلة بوجيرد

اما المكان الاول لتجربة الالتزام في هذه الفترة فهو لقاء الشعر " بالأنا " الملتزمة . يتم هذا اللقاء في وجوه اشخاص عاشهم السيّاب وعاش التزامه من خلالهم .

واذا حصرنا هذه الوجوه واوردناها بالتتابع التاريخي لمسنا تطور التزام السيّاب ومختلف تلوناته • فمن " حفار القبور " عام ١٩٥٢ " والغريب على الخليج " ١٩٥٣ ، و " المخبر " والمومس العمياء " ١٩٥٤ الى " المسيح بعد الصلب " و (غيلان) في قصيدة " مرحى غيلان " ١٩٥٧ و " جميلة بوحيرد " ١٩٥٩ ، نحن في مسيرة افراد حملوا على كاهلهم وزر مآسي المجتمع وهم بذلك يمثلون القضايا التي واجهها السيّاب في التزامه •

ا لتزام أنا الشاعر/ناس الواقع

وعلاقة السيّاب بهذه القضايا هي علاقة شخصية ، اوعلاقة مشخصنة •
وتطالعنا هذه المرحلة بتقرب حميم بين " انا " الشاعر و " الشخصية " موضوع شعره • ففيما نراه يتكلم في اعاصير مع " غادة الريف " يخاطبها وهوغيرها يضيف صوته الى صوتها يتشاكيان الشقاء والضنى :

" غادة الريف اوصد العصر بابيه — على كل ناعم البال هاني
فيم شكواك ؟ وهو ما ان يعيها — اين شكواك من رنين المثاني " (١)

او يخاطب اختها في قصيدة " الى حسناء الكوخ " معاتبا :

" يا من تبيع شبابها المضنى — بما يئد الشبابا " (٢)

نجده في ديوانه الجديد : انشودة المطر يتقمّص شخصياته حتى درجة الفناء الكامل • فلا يعود منفصلاً عن غادة الريف يضم صوته الى صوتها ، ولا يواجه حسناء الكوخ فيلعب دور الضمير تجاهها ، لكنه في كل قصيدة من القصائد المذكورة اعلاه وعند كل شخصية ينزل في معركة وجودها ، حتى اعماق جحيمها يدخل في تفاصيل هواجسها وجزئياتها ، يدخله الشعر الى منعرجات نفسها ولطائف احاسيسها ، يمتد بشخصياتها الى آخر حدود طبيعتها ويتتبع منطقها ، وتستسلم اناه لها ، فتقوده

---

١) " غادة الريف " ، اعاصير ، الديوان ، مجلد ٢ ، ص: ٤٩٦ •

٢) " الى حسناء الكوخ " ، اعاصير " ، الديوان ، مجلد ٢ ، ص: ٥٢٠

الى مشارف ربما كان يجهلها ، هذه هي المجازفة الكبرى • في القصائد / الوجه ، لا يخاطب الشاعر الحفّار ولا المومس ولا المسيح ولا جميلة ولا المخبر من خارج • لكنه يرمي بنفسه في عالم كل واحد منهم ليصيره ، لتختلط ثورة الشخصية / الموضوع بثورة الشاعر ، والنبض بالنبض ، والنبرة بالنبرة ، حتى اذا جاءت المخاطبة كانت من الذات للذات ، او مخاطبة الجماعة للذات ـ النموذج ـ المنبثقة عنها ، التي تمثلها او تمثّل جانبا من مآسيها •

واذا تتبعنا فنيّا هذا التقارب بين انا الشاعر وموضوعه ، نرى ان الشاعر يحتفظ في مقدّمات " حفار القبور " و " المومس العمياء " و " غريب على الخليج " ، بمسافة بسيطة بينه وبين شخصياته • هذه المسافة يستخدمها لينقل الاجواء المحيطة بهذه الشخصيات • ولكنه حتى في هذه المقدمات لا يأتي من خارج بل يرى العالم بعيني شخصياته •

ففي مقدمة " حفار القبور " نجد ان لعبة الضوء والظل هي انعكاس طبيعي لنفسية الحفّار .

" ضوء الاصيل يغيم ، كالحلم الكئيب ، على القبـــــور
واه ، كما ابتسم اليتامى ، اوكما بهتت شمـــــــوع
في غيهب الذكرى يهوم ظلّهن على دمـــــــوع
والمدرج النائي تهب عليه اسراب الطيـــــور ،
كالعاصفات السود ، كالاشباح في بيـــت قـديـــم
برزت لترعب ساكنيـــه
من غرفة ظلماء فيه • " (١)

لا يكفي الشاعر ان ينقلنا الى هذه الظلمة ، او ان يحسها من خلال عيني الحفّار لكنه يذهب الى ابعد من ذلك ليجعل الحفّار وليد هذه العتمات ، فاذا انجاب الظلام ،

---

١) " حفار القبور " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ص ٥٤٣ •

" تفتّق عن ظلّ طويل يلقيه حفّار القبور " فالحفّار وليد التجربة المظلمة التي تحياها " انا " الشاعر •

وكما يلعب الضوء لعبته في مقدمة الحفّار ليوحّد بين انا الشاعر والعالم من حوله ، يفعل كذلك ايضا في مقدمة قصيدة " غريب على الخليج " حيث يلعب الصوت ، صوت الريح على الخليج ، دوره في جعل " انا " الشاعر في عزلتها ، عديلة العراق الغريب عن حقيقته •

" الريح تلهث بالهجيرة
صوت تفجّر في قرارة نفسي الثلكى : عراق ،
الريح تصرخ بي : عراق ،
والموج يعول بي : عراق ، عراق ، ليس سوى عراق

— — — — — —

بالامس حين مررت بالمقهى ، سمعتك يا عراق ••••••
وكنت دورة اسطوانة
هي دورة الافلاك من عمرى ، تكوّر لي زمانه
في لحظتين من الزمان ، وان تكن فقدت مكانه " • (١)

الأنا غريبة لانها بعيدة عن العراق والعراق في غربة عن حقيقته انه " دورة اسطوانة " ألم الغربة والبعد الذى جاء بواسطة الصوت يوّحد بين انا الشاعر وموضوعه •

ولكن المسافة التمهيدية تنعدم في قصيدة " المخبر " اذ يستهلها هكذا :

" أنا ما تشاء ، انا الحقير •••
••• انا الغراب •••
••• انا الدمار ، انا الخراب
•••••••• انا الحقير " (٢)

---

١) " غريب على الخليج "، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٣١٧ــ٣١٨ •
٢) " المخبر " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٣٨ .

الشاعر يقول " انا " ، بلا مقدمة ، ويأخذ على كاهله بشاعة المخبر، يكفر بذاته ليفنى في شخصية المخبر فناء حيًّا متفاعلا . ذلك يعني انه اذ يدخل الى شخصية المخبر، يبقى ضميره حيا ، وكأن هذا الضمير الحي يطلّ من نافذة عيني المخبر لا ليراقب الاخرين فقط بل ليعيد النظر بوضع المخبر نفسه، فيتردد هذا الانسان بين الرجوع عن طريق الخيانة او الاستمرار بها . هذه القصيدة تمثّل ذروة الاتحاد ما بين " الانا " الشاعرة والشخصية التي هي موضوع الشعر ، انه زمن القبول بالمصير والتخبط فيه .

في هذا الزمن الممتد بين عام ١٩٥٢ و ١٩٥٤ ، يسعى السيّاب الى آخر ليتحد معه ليجسّد القضية . ولئن لم يحمله هذا الاتحاد بالآخر على تخطي المصير ، حسبه في هذه المرحلة ان يكون قد اكتشف سرّ الشخص ذلك " ان الشخص هو من ترجم الطبيعة في كيان [(١)] ومن هنا ان يكون قد اكتشف قيمة الشعر المتجسّد في وجه يحمل الالتزام وجودا " كيانيا " لا عقيدة أو شعارا .

تكمن قيمة هذا الاكتشاف اولا في اخراج الشاعر من عزلته . فأنه لا يخرج منها بواسطة عقيدة او حلم او نضال مشترك كما كان حال السيّاب مع القصيدة " فجر السلام " . لقد ربط حلمه بحلم الشعب من خلال حلم السلام المرجو . هنا يختار الشاعر في الواقع والعيني اشخاصا ، وجوها حيّة من أجل ان يحيا فيها التزامه . ونفهم هذا الاختيار على انه من جهة ، اثبات " لأنا " الشاعر لانه " ليس الأنا موجودا الا بقدر ما يتخطّى نفسه، لانه زائل ان بقي في ذاته دون هدف ، وهذا هو السر الاساسي في الأنا " [(٢)] هذا التخطي يدفعه للقاء آخر ، من أجل التغلّب على العزلة . ويشترط بهذا الآخر لا ان يكون غير " الأنا " فقط بل ان يكون آخر هو " انا " فاعله . [(٣)] وذلك من أجل

---

١) خضر ، جورج ، " الابداع من وجهة نظر لاهوتية ، الخلق الثاني ، اللغة الثانية " مجلة مواقف ، العددان ١٩ — ٢٠ ، كانون الثاني نيسان ، ١٩٧٢ ، ص: ٥٥ .

٢) Berdiaeff, N.: Cinq Méditations sur l'Existence, p. 97.

٣) Ibid., p. 101.

ان يكون بمقدور هذه العلاقة بين " الانا " وغير الانا " ان تتغلب على الشعور بالعزلة حتى تكون علاقة وهي بالضرورة علاقة حب وتضحية لأن الحب وحده يستطيع ان يمحو العزلة وسرّ الحب وسرّ الشخص لا ينفصلان.(١) ولذا يأتي التزام السيّاب من خلال الاشخاص والوجوه التزاما حقيقيا وجوديا انسانيا مؤمنا بالشعر كفعل حب يتصل من خلاله وبه مع الاخرين. هذا رآه جاك ماريتان لما جاور بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية.(٢) يمكننا ان نرى في اتحاد السيّاب بشخصياته فعل حب حتى الفناء، فناء الذات الفردية في شخصيات تمثل كل منها فئة من المظلومين. الحب هنا من طبيعة التجربة الفنية، واذا كان الشعر غنائيا حزينا فانه ترجيع لصدى المأساة الانسانية التي تعيشها شخصيات السيّاب في تصارعها مع الواقع. فان " الانشاد المترنح الناجم عن مأساة الانسان في موقفه من الطبيعة والحياة، يتخذ الحب سبيلا الى مصالحة الحياة." (٣)

ان تجربة الحب في الشعر تتجسد في وجه انساني. أن الوجه الانساني يخلّص العالم من الشيئية الموضوعية،(٤) من محدودية الشيء وجموده. العلاقات الشخصية لا العلاقات الفكرية، هي التي تحرر الانسان من وطأة الضغط الميكانيكي والالي الذي يمارسه عليه عالم الشيئية.(٥) العلاقات الشخصية القائمة على الحب هي التي تفتح مجال التفاعل مع الاخر فتقبله أو ترفضه. تختلف درجات القبول ونعمه، فالمومس العمياء تقبل ادانة المجتمع وتتخبط في جحيمها، وحفار القبور يقبل ان يكون ظلا وجوديا لأزمة انسانية يتخبط في مرارتها، والمخبر تمثال حيّ لواقع يضمه الشاعر اليه فيهان وتنهمر على رأسه جميع خطايا الخيانة، والغريب هو الذات التي يرفضها المجتمع فتتمرّغ في عزلتها.

---

١) Ibid., pp. 124-125-202.

٢) Maritain, J.: La Responsabilité de l'Artiste, p. 105.

٣) كرم، انطوان " مدخل الى دراسة الشعر العربي الحديث، عامل الثقافة"، كتاب العيد، منشورات العيد المئوي للجامعة الاميركية في بيروت، بيروت، ١٩٦٧ ص ٢٦٥.

٤) Berdiaeff, N.: Cinq Méditations sur l'Existence, p. 168.

٥) Ibid., p. 185.

كذا يبدو الوجه البشرى في الشعر مجسدا لاضداد الحياة انه وحدة انسانية تحوى الصراعات الكونية • (١)

شخصيات السيّاب الاربع مربوطة بواقع مرير هو واقع قلّة المال ، او الحرمان • هذا الوضع اقتصادى تترجع اصداؤه على المستويات الاخرى : المستوى الانساني ، والمستوى الحضارى ، والمستوى النفسي • الحفّار والغريب والمومس والمخبر ضحايا الحرمان ، شهوتهم المال ، الذى يحول دونهم ودون شهوة الحياة الحق فيهم •

فالحفّار يتساءل : أفكلّما اتقدت رغاب في الجوانح شحّ مال ؟ " (٢)

ويردد الغريب على الخليج النغمة نفسها بلحن آخر :

" ما زلت أنقص، يا نقود ، بكّن من مدد اغترابي ،
ما زلت اوقد بالتماعتكن نافذتي وبابي
في الضفة الاخرى هناك فحدثيني يا نقود
متى اعود ؟ متى اعود " • (٣)

والمومس العمياء ، هي مومس وعمياء لان اباها كان يسرق لقمة العيش فقتل ، فباعت نفسها في سبيل لقمة العيش وهكذا يقول المخبر " في البدء لم اك في الصراع سوى اجير " (٤) • يحول المال دون الحفّار ورغائبه ، دون المومس وشرفها ، دون الغريب وبلده ، دون المخبر والحقيقة ، وكأن هؤلاء يعانون من قدر مشترك مذعنين تحته لا يملكون اى خيار • هذا القدر يفرض عليهم واقعا واحدا هو واقع

---

(١) Ibid, p. 168

(٢) " حفار القبور " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٥٤٨ •

(٣) " غريب على الخليج " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٣٢٢ •

(٤) " المخبر " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٣٤٠ •

الخيانة والفكر، فيحتملونه وكأنهم صرعى لعنة الهية . يتخبطون في مصيرهم كما لو كان باختيارهم ، يقبلون وضعهم ، يرزحون تحت اعبائه يعيشون مأساتهم بملء ارادتهم . هذه هي مأساتهم الكبرى ان يتنكر الانسان فيهم لانسانيته لا لانه مقتنع بل لانه عاجز ، عن تغيير مصيره . كل ما يتوقون اليه هو تسديد حاجتهم يطلبون المال ولكنهم لا يملكون تجاهه امكانية تحرر ولا يخطر لاحدهم التنكر لحاجته . جميعهم مومس عمياء وقد اقفلت الابواب من ورائها والغد امامها مظلم .

" ان يعجز الانسان عن ان يستجير من الشقاء

حتى بوهم أو برؤيا ، ان يعيش بلا رجاء ...

أو ليس ذاك الجحيم ؟ أليس عدلا ان يزول ؟" (١)

لذلك اسمينا هذا الزمن زمن الاستسلام للمصير والانفعال بالموت حيث العالم المشيّاء . المادى ، منتصر . انه صدى لتجربة الشاعر الذاتية . فان تجربته مع المال في هذه الفترة الى ما بين ١٩٥٢ و ١٩٥٤ تجربة حرمان مرير . وهو فرد يناضل من خلال شخصياته الشعرية او تلك باسم مصير ليس مصيره وحده بل مصير امة وحضارة . وهكذا يأتي الشعر تسجيلا لمآسي شخصياته وتململاتهم وشكواهم ، ناقلا أحقادهم . فان علاقتهم بالاخرين علاقة حقد وموت ، كما في قصيدة المخبر :

" ... سيسألون

عن القتيل فلا اقول :

" أأنا الموكّل ، ويلكم بأخي ؟ " فان المخبرين

بالآخرين موكلون " (٢)

وانه وان اتحد بشخصياته فقد بقي مع كل واحد منهم منعزلا عن الجماعة منبوذا كمومس، مروها كمخبر، غريبا كغريب على الخليج ، ممقوتا كحفار القبور .

---

١) " المومس العمياء " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٥٣٥ .

٢) " المخبر " انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٣٤٢ .

انه مع كل شخصية معلّق على صليبها ، كمسيح تحت النير عينه الذى يثقل كاهلهـا ولكنه لا يملك وهو معها الا ان يستسلم للمصير • هذا عجز الفردية • الشاعـر لا يلتزم بمعنى انه يحوّل او يبدّل او يغيّر شيئا في الكيان الشعرى ، يلتزم فقـط بمعنى انه ينقل الشكوى حتى يستفيق الوعي او الضمير عند القارئ •

ولذا تنبع صور هذه المرحلة من هاجس الشاعر في جعل احاسيـس شخصياته ملموسة في ضمير القارئ • وغفوة الضمير مثلا يعادلها فنيّا اكثار السيّاب من استعمال العين وصورها وحالاتها • في قصيدة " المخبر " جاء مثلا :

" لكّن لي من مقلتّي ـ اذا تتبّعنا خطاك
وتقرّتا قسمات وجهك وارتعاشك ـ ابرتين " (١)

وايضا :

نرى الغريب يمنن النفس بنوم في العراق •

" واحسرتاه ، متى انـــام
فأحس أن على الوسادة
من ليلك الصيفي طلّا فيه عطرك يا عراق ؟ " (٢)

ويقابل ذلك عيون السر :

" الموت اهون من " خطيه " ،
من ذلك الاشفاق تعصره العيون الاجنبية
قطرات ماء ••• معدنية (٣)

---

١) " المخبر " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٣٣٣٨ •

٢) " غريب على الخليج " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٣٢١

٣) م • ن • ص: ٣٢١

تتجلى مرة اخرى مقدرة السياب التصويرية .

فكما تضافرت صور اليد في قصيدة فجر السلام ، وصور الصوت والضوء في قصيدتي " غريب على الخليج " و " حفّار القبور " ، نرى هنا صور العين تتجمع لتفصح عن يقظة البصيرة • تتآلف الصور لتهزّ الكيان وتصّحيه من غفوة الضمير • وماذا لو صحا الضمير هل تملك شخصياته حتى ١٩٥٤ تغييرا لمصيرها ؟

يستفيق ضمير المخبر ولكنه يتنكّر لهذه الصحوة ، لانها تعيده الى خيبته من الحياة •

" فليحلموا هم بالغد الموهوم يبعث في الغلاة
روح النماء ، والبيادر وانتصار الكادحين
فليحلموا أن كانت الاحلام تشبع من يجوع •
اني ساحيا لا رجاء ولا اشتياق ولا نزوع ،
لا شيء غير الرعب والقلق الممض على المصير
ساء المصير " (١)

ماذا ينفع المومس ان هي استفاقت من عماها الاخلاقي وتساءلت كما في المقطع :

" وتحسّ بالاسف الكظيم لنفسها : لم تستباح ؟
الهر نام على الاريكة قربها ••• لم تستباح ؟ " (٢)

•••••••••

ماذا ينفع الحفّار ان يعرف ان الميت الجديد المنتظر هو تلك التي ضاجعها في الليلة السابقة • صحيح ان يقظة الضمير في نهاية هذه القصائد الاربع لا تعود بكبير نفع على الشخصيات الا انها تحوّل في القصيدة لا بدّ منه من اجل ان تكتمل المسيرة التي ترتطم لا محالة بجدار اليأس الكامل •

---

١) " المخبر " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٣٤٢ •
٢) " المومس العمياء " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٥٢٥ •

بين الموت والانبعـــاث

وقبل ان ندخل في زمن تخطي الموت نتوقف عند ثلاث قصائـــد " رسالة من مقبرة " ١٩٥٦ و " النهر والموت " ١٩٥٧ ، و " مرحى غيلان " ١٩٥٧ ، حيث يقول الشاعر " اناه " دون ان يعطيها لشخصية أخرى ، دون ان يقتبس وجهها يعبّر من خلال تجربته عن التزامه في هذه القصائد ينزل الشاعـــر بذاته الى اعماق تجربة الموت • فبماذا يحظى ؟

في قصيدة " رسالة من مقبرة " يستعمل الشاعر " الانا " بدون لقب ، دربا للابداع • من قاع القبر ، والشاعر وحده • من هنا تبدأ عملية الخلق الجديدة لذلك يصرخ الشاعر :

" من عالم في قاع قبرى اصيــح :
لا تيأسوا من مولد او نشور " (١)

هذه القصيدة تؤلف مع " النهر والموت " الجسر بين الزمن الاول حيث الموت كاسح ، والزمن الثاني حيث الموت محوّل الى حياة • في هذه القصيدة كما في "النهر والموت" تجتمع العناصر المختلفة التي ستؤلف تجربة الانتصار على الموت : القبر والمـــوت والنهر • كما يتمثّل فيهما القاموس الشعرى الذى عرفناه عند السيّاب من الفـــاظ وصور ومعالم • فيها " رجع الصوت " ، والرمل والريح " و " الدود النخّار في الضريح " ولعبة النور في المقطع الثاني من قصيدة " رسالة من مقبرة " تستجمـــع عند صورة الباب ، باب الخلاص وهي صورة تتكرر في " النهر والموت " :

النور من طين هنا او زجاج ،
قفل على باب سور
النور في قبري دجى دون نور
النور في شباك داري زجاج ،
كم حدّقت بي خلفه من عيون

---

١) " رسالة من مقبرة " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٣٩٠

سود اءكالعار
يجرحن بالاهداب اسراري
فاليوم داري لم تعد داري
والنور في شبّاك داري ظنون
تمتّص أغواري ٠
وعند بابي يصرخ الجائعون :
" في خبزك اليومي دفء الدماء
فاملاء لنا ، في كل يوم ، وعاء
من لحمك الحي الذي نشتهيه ،
فنكهة الشمس فيه
وفيه طعم الهواء "
وعند بابي يصرخ الاشقياء :
" اعصر لنا من مقلتيك الضياء
فأننا مظلمون "
وعند بابي يصرخ المخبرون :
" وعر هو المرقى الى الجلجلة ،
والصخر ، يا سيزيف ، ما اثقله ٠
سيزيف ٠٠ ان الصخرة الاخرون " (١)

الجائعون ، الاشقياء المخبرون يطالبون الشاعر بالخلاص ، يطالبونه بدمه ، بصدقه ، بحمل الاخرين على كاهله ٠ يفهم الشاعر ان الناس يطالبونه بموته لذا نسمعه في " النهر والموت " يستجمع الموت في عنصري الماء والصوت ٠ " اجراس برج ضاع في قرارة البحر " :

---

١) م ٠ ن ٠ ص : ٣٩١ ٠

" الماء في الجرار ، والغروب في الشجر
وتنضح الجرار اجراسا من المطر " (١)

يسمع في هذه الاجراس نداء الشعب فيجيب الشاعر بتسليم نفسه ، يرمي بذاته في الظلام في ماء النهر . هذه هي المجازفة بالأنا ، والانا عارية ، انها أنا الشاعر تقول ست مرات :

" أود لو عدوت في الظلام " ... (احمل النذور)
" أود لو اطّل من اسرة التلال " ... (ليلمح القمر يملأ السلال)
" أود لو اخوض فيك " ... (يخاطب بويب)
" أود لو غرقت فيك ، القط المحار
أشيد منه دار ... " (٢)

لانه ادرك ان الموت ولادة جديدة ، أنه عودة الى الماء :

" فالموت عالم غريب يفتن الصغار ،
وبابه الخفي كان فيك ، يا بويب .. " (٣)

بدا له عالم الماء ملتقى الموت والحياة . الدم ، والدموع ، كالمطر " هي الكلمات التي يلتقي في مضمونها الموت والحياة ، عالم الولادة الجديدة . ويتراءى من خلالها البعث ، تتراءى القيامة والانتصار على الموت . ويدرك الشاعر ان الانتصار على الموت لا يكون الا بالموت اذ يلتقي الموت والحياة في كلمة " دمي " في المقطع الاخير من قصيدة " النهر والموت " .

" اود لو عدوت اعضد المكافحين
أشد قبضتي ثم اصفع القدر .
اود لو غرقت في دمي الى القرار ،
لاحمل العبء مع البشر

---

١) " النهر والموت " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٤٥٣ .
٢) م . ن . ص: ٤٥٤ ـ ٤٥٥ .
٣) م . ن . ص: ٤٥٥ .

وابعث الحياة ٠ ان موتي انتصار ". (١)

والاجراس التي سمعها في قرارة الحياة ، يسمعها في القبر قرع طبول تنذر بالقيامة :

" لكن اصواتا كقرع الطبول
تنهل في رمسي
من عالم الشمس
هذى خطى الاحياء بين الحقول
في جانب القبر الذى نحن فيه ٠
أصداؤها الخضراء ٠٠٠
أصداؤها البيضاء ٠٠٠
أصداؤها الحمراء ٠٠٠
تنهلّ في داري
شلال انوار ،
فالنور في شباك داري دماء
ينضحن من حيث التقى ، بالصخور
في فوهة القبر المغطاة ، سور ٠
هذا مخاض الارض لا تيأسي ،
بشراك يا اجداث ، حان النشور ". (٢)

تختلط الالوان والاصوات والانوار والدماء ٠ وبين السور والصخور " نور " ، اصوات ملونة من نور ٠ لقد بان الخلاص وتشقق القبر ٠ فان الشاعر لم يعد انسانا يشكو من مصيره وينوء تحت حمله ، لكنه يختار الموت في القبر وفي النهر ، في ليل الموت يكتشف ثمن الحياة ٠ " في الليل يتم المخاض . في ذلك الليل

---

١) م ٠ ن ص: ٤٥٦ ٠

٢) " رسالة من مقبرة " ، انشودة المطر " ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٣٩٢ ٠

الذى كان قبل البدء، قبل ان يقول الله كن فيكون والانسان في مقابلة مع الله عنيفه ، في مصارعة مع الله يستسلم الله فيها، اذ ذاك يطلع الفجر في الانسان ولا يعبر هذا الى خلق الا لكونه رأى رؤية جديدة هي في اوائلها وجه الله وفيها يبدو منها هذه الطبيعة المخلوقة" .(١)

و "غيلان" أليس ولادة طفل للسيّاب في هذه المرحلة ، تجسيدا للمخاض الذى وعد الاجداث به ؟ من هنا اهمية قصيدته "مرحى غيلان" وهو فيها يسترجع كل رموز تجربته "كالمطر الغضير" وكقوله : "هذا خلودى في الحياة تكّن معناه الدماء" (٢) . "المسيح" ، "تموز" ، "عشتار" و ... " "بويب" و "سيزيف" اجتمعوا هنا ليصعدوا من ارض العراق حيث المياه والابتداء ، وحيث التراب والانتهاء أيضا .

" يا سلّم الدم والزمان : من المياه الى السماء
غيلان يصعد فيه نحوى ، من تراب ابي وجدى ..
ويداه تلتمسان ، ثم ، يدى وتحتضنان خدى
فأرى ابتدائي في انتهائي ... " (٣)

ها ان لعنة الموت ابتدأت تضمحل ، ولد للشاعر صبي والشاعر اضحى ارضا عطشى للماء فيقول : بابا ... بابا ... " انا بويب" ... و" انا الفرات" ، والشاعر اضحى شعب الله في اليهودية ينتظر مخلصا :

"عشتار فيها دون بعل
والموت يركض في شوارعها ويهتف : يا نيام
هبّوا ، فقد ولد الظلام
وانا المسيح ، انا السلام ." (٤)

---

١) خضر ، جورج ، " الابداع من وجهة نظر لاهوتية ، الخلق الثاني ، اللغة الثانية " مجلة مواقف ، العددان ١٩ — ٢٠ ص: ٤٨ .
٢) " مرحى غيلان " ، انشودة المطر ، الديوان ، ملـد ١ ، ص: ٣٢٥ .
٣) م.ن. ص: ٣٢٦ .
٤) م.ن. ص: ٣٢٧ .

ها ان جسرا بين الموت والقيامة قد امتد ، مبني من عظام الشاعر ولحمه ودمه ، غيلان جسر يعبر عليه من القبر الى زمن التخطي • الى قصيدتي " المسيح بعد الصلب " ١٩٥٧ و " جميلة بوحيرد " ١٩٥٩ •

نحو التخطي والفداء

بعد عام ١٩٥٦ يأتي السيّاب بموقف جديد من الاخرين.لقد عرفهم في تجربة سابقة جحيم الخيانة يتخبط فيها يوم كان هو والمخبر واحدا ، يقول بسخرية الالم " فأني المخبرين بالاخرين موكلون ".[1] وشاطر الحفّار مرارته اذ كان يعيش من موت الاخرين ودفنهم ، وكذلك تمرمز مع المومس من واقع البغاء :

" وعيون زان يشتهيها ، كالجحيم يشعّ فيها
سخر وشوق واحتقار ، لاحقتها كالوباء ••
والمال يهمس اشتريك واشتريك فيتشريها " • [2]

لقد عرفهم جحيما على غير ما صعيد • كانوا جحيما لانهم كانوا يمثلون المال • كان الاخرون بالنسبة للحفّار والمومس والمخبر وسيلة مادية من اجل الحياة • وكان الصراع في سبيل المال يقضي بقتل الاخرين ، ففي موتهم عيش الحفّار ، وفي خيانتهم عيش المخبر وفي ذلهم عيش المومس، وبسبب من هذا الوضع كان الاخرون جحيما للشاعر ايضا ، من حيث انه شاعر يريد ان يتّخطى الموت لا ان يعمل به وهو محكوم منه كما ظهر ذلك في شخصياته ، ومن حيث انه انسان كان ينوء تحت وطأة الحرمان ولم يملك لتغيير حاله سبيلا • لذلك كان موقفه من الاخرين عدائيا رافضا • لم يكن يستطيع بعد ان يرفض الموت فرفض الاخرين الذين تمثلت فيهم تجربة الموت وطعم الموت ، ورفضهم باسم شخصياته وانعزل عنهم • رفض الطغاة ولكنّ موقفه الرفضي لم ينحصر في رفض الطغاة فحسب لكنه كان رافضا الحياة ، ساخطا عليها بصخب وسخرية •

---

١) " المخبر " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ،ص: ٣٤٢ •
٢) " المومس العمياء " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٥٢٤

" الجحيم هو الاخرون " لانهم يفرضون علينا واقعا محددا نتخبط فيه ولا نستطيع ان نتخطاه • لكن سارتر صاحب هذه الفكرة نفسه ، وجد في الفن الخلاص من هـذا الحقد وتلك المقاطعة العدائية تجاه الاخرين اذ قال : " لا فن الا بالاخرين " (١) وهذه العلاقة هي مشروع مشترك بين الشاعر والاخرين لاعادة خلق العالم ، انهـا علاقة حب وعطاء • وبالتالي فهي تستدعي غير الرفض السلبي للاخرين • انها تستدعي قبولهم وحبهم الى درجة قبول الموت • فأن " الشاعر الحق يختار ان يخسر كل شيء ، من اجل ان يربح واذا كان لا بدّ من التكلم عن التزام الشاعر فلنقل انه الانسان الذى يدخل في تجربة الالتزام حتى خسارة كل شيء • " (٢)

في تجربته الماضية ، في زمن قبول المصير كان السيّاب يصارع من خـلال قدره حتى ينال المال ، لم يقبل خسارة المال ، لم تحمله التجربة الى خسارة كـل شيء • اما في الفترة التي بين ١٩٥٦ و ١٩٥٩ في زمن تخطي الموت ، فان السيّاب يقف مع " الفقراء " ، " الاشقياء " ، " الجائعين " (وقد خفّ استعماله للقاموس النضالي ولالفاظ مثل "المكافحين" ، "المناضلين" ••) يقف مع الفقراء ليواجه قضية الموت والحياة وليس لمواجهة طغاة او مغتصبين فحسب • بين ١٩٥٢ و ١٩٥٤ كان واقعيا بتلك الواقعية التي تعاطفت مع المتشردين والمنبوذين والمحرومين من اعضاء المجتمع من اجل فضح فساد النظم والحياة • ولكن ماذا نتج عن هذا الفضح وعن تلـك الواقعية : " ماذا يعطينا الشعر الجديد •• اذا كان كل ما تعبّر عنه القصيدة هـو اليأس ورفض الحياة بكل معانيها المختلفة ؟

فأول احساس نخرج به من القصيدة هو ان الشاعر قلق " •(٣) لقد خلّفت الواقعية هذا الشعور بالقلق اذ ارادت تحطيم ما هو قائم ولكنها لم تبن البديل •
هل يعطي الفن البديل ؟

---

(١) Sartre, J. P. Qu'est-ce que la littérature, p. 7

(٢) Ibid. p. 47.

(٣) النقاش ، رجاء : ادباء ومواقف ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ١٩٦٥ ، ص: ١٦١
وانظر ايضا الحكيم عبد المحسن ، " التبعة الادبية " (نحو ادب عراقي جديد) ، الآداب : مجلد ١ ، عدد ٦ ، حزيران ١٩٥٣ ، ص: ٣٧

ما بعد ١٩٥٦ يتخطى السيّاب الواقعية في القصائد / الوجه ، الى ما يسمى بالواقعية (الجديدة) الحديثة التي يقول عنها كاظم جواد " انها تعتمد الشخصيات بتحليلها على هيئة ملامح تومىء الى كيان خاص ، وتعتمد على البناء الفني ، وتتخذ من الشعر الحر شكلا جديدا ينمو مع المضمون الجديد نموا حيا متفاعلا ... تحاول ان تنتزع من جميع المذاهب الشعرية انضج ما فيها ، واكثر ما فيها قابلية على مسايرة الانتفاضات والوثبات الفكرية الحديثة . فقد تجد في القصيدة الواقعية الحديثة بعض ملامح الرمزية ، او شيئا من السريالية ، او الانطباعية ، ولكنك مع ذلك قد تحكم بكونها قصيدة واقعية حديثة وذلك بالرجوع الى مضامينها . اما هذه المضامين فهي تستمدها من الحياة المتجددة المتطورة ، من الفهم الجديد لها ، ولحركة التاريخ ورسالة الفن " .(١) هذا الفهم الجديد للحياة ولحركة التاريخ ورسالة الفن بخاصة يبدو جليا في تغيير موقف السيّاب في القصائد / الوجه التي كتبها ما بعد ١٩٥٦ . ولعله افاد بشكل أو بآخر من هذه التيارات فكان لها اثر في انتقال السيّاب من معسكر افراد منبوذين ، لانهم ضحايا مجتمع فاسد النظام الى معسكر الفقراء الذين جاؤوا الى بابه يطلبون الخلاص . تغيّر موقف السيّاب لقد كان من قبل ثائرا حاقدا فقط ، اما الان فهو محب اذ ينصت عند باب قبره الى نداء الجائعين والاشقياء والفقراء يطالبونه بالخلاص . في عتمة القبر تغيّر موقفه من الاخرين ، عبر النهر ، عبر الشاعر ليل القبر . ومن الضفة الثانية يسمع اصوات الناس تطالب بالخلاص وهو في " رسالة من مقبرة " وعدهم بالنشور ، بالمخاض ، يتخطي الموت .

---

١) جواد ، كاظم : آراء في الشعر والقصة ، بغداد ١٩٥٦ ، عن احمد ابو سعيد ، الشعر والشعراء في العراق ، دار المعارف ، لبنان ١٩٥٩ ، ص : ٣٢ .

تباشرنا قصيدة " المسيح بعد الصلب " بواقع العزلة والموت ، ولكن يفاجئنا صوت الميت نفسه ، صوت الشاعر، انه صوت حي يحكي قصة الخيانة والعزلة يفضّ سرها ، وكأن الحدث لم يكن ، وكأن صاحب الصوت حي " من بعد ان ادركه الموت بالجسد ولم يمته • فما هو السر ؟ لم يمت الشاعر الذى أحب الاخرين حب المسيح للناس، ذلك لانه بالحب يغلب العزلة المطلقة ، أى الموت • لذلك يرجع صوته حيا يشهد لنفسه ، يحكي قصة الموت ، واقع الخيانة وغفوة الضمير التي تغلّب عليها :

" بعد ما انزلوني ، سمعت الرياح
في نواح طويل تسفّ النخيل ،
والخطى وهي تنأى • اذن فالجراح
والصليب الذى سمروني عليه طوال الاصيل
لم تمتني • وانصت : كان العويل
يعبر السهل بيني وبين المدينة
مثل حبل يشد السفينة
وهي تهوى الى القاع • كان النواح
مثل خيط من النور بين الصباح
والدجى ، في سماء الشتاء الحزينة •
ثم تغفو ، على ما تحسّ، المدينة • " (١)

لقد انتهت الرواية ، رواية الصلب ، وعاد الجميع الى غفوتهم في المدينة • هل انتهى كل شيء وانتصر الموت؟ هو الموت مرة " (٢) وتكرست العزلة بالفضة التي اشترى بها يهوذا الحياة؟ فهو مخبر لانه تعاطى المال وبرودته ، وهو حفّار ومومس عمياء ومدينة تغفو على ما تحسّ" • لقد كان بامكان السيّاب ان يقف مع يهوذا

---

١) " المسيح بعد الصلب " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٤٥٧
٢) م • ن • ص: ٤٥٩ •

كما وقف من قبل مع الحفّار ومع المخبر ومع المومس ضد الناس، لكنه اكتشف علاقة جديدة هي تلك الصلة الحميمة التي تربط ما بين المسيح ويهوذا . انهما وجهان لشخص واحد تفصل بينهما عتمة القبر التي عبّر عنها الشاعر " بالنواح الذى يسفّ النخيل " و " الخطى وهي تنأى " و " الجراح " و " الصليب " و " العويل الذى يعبر السهل " ويفصل المسيح عن المدينة . واختار الشاعر " الظل الذى ابيضّ وارفضّ نورا " ، اختار ان يكون مسيحا . فما موقفه من يهوذا ومن خيانته ؟ واقع الخيانة " قالته نظرة ".(١) بماذا سيقابل المسيحُ أو الشاعرُ (الذى اختار ان يحب يهوذا ؟ بالنسبة اليه كما قال جاك ماريتان " كل شيء يعود بالنهاية الى علاقة شخصية تقام بين الذات غير المخلوقة والذات الانسانية والى واقع الانسان الذى يحب أكثر فأكثر — والذى مهما سقط يزداد حبا . "(٢) كيف يجيب الشاعر على خيانة يهوذا وكيف يزداد حبا ؟

ستة افعال تـرد على نظرة الخيانة :

" ثم فجّرت نفسي كنوزا فعرّيتها كالثمار
حين فصّلت جيبي قماطا وكمّي دثار ،
حين دفأت يوما بلحمي عظام الصغار ،
حين عرّيت جرحي ، وضمدت جرحا سواه " ،

اذ ذاك (والفعل مجهول) :

" حطّم السور بيني وبين الاله . "(٣)

لقد ردّ على واقع الخيانة بالعبور بالموت والتغلب عليه بالفداء . لقد هتك الشاعر سرّ الالوهة . الشاعر والفقير (والفقراء) والاله هنا واحد :

" مت بالنار : احرقت ظلماء طيني ، فظّل الاله .
كنت بدءا وفي البدء كان الفقير .
مت ، كي يؤكل الخبز باسمي ، لكي يزرعوني مع الموسم ،

---

١) م . ن . ص: ٤٥٩ .

٢) Maritain, J.: La Résponsabilite de L'Artiste, p. 116.

٣) " المسيح بعد الصلب " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٤٦١

كم حياة سأحيا ، ففي كل حفره

صرت مستقبلا ، صرت بذره ،

صرت جيلا من الناس، ففي كل قلب دمي

قطرة منه او بعض قطره . (١)

في هذا المقطع يبدو التحول من الموت الى الحياة واضحا . " مت ، مت " " وصرت ، صرت " . الفقير والالهة في معادلة ، ومات الفقير / الاله / الشاعر / الانا ليحيا جيل من الناس . هذه الحقيقة تخرج الانسان من عزلته مرتكزة على الناس جميعا كمبداء اساسي : " انا اتمرد ، اذن فنحن نوجد " (٢) " ان اللعنة الكبرى قد انحلت ، فان كل قوة هي اعادة خلق للعالم ، تكمن في الحب البشرى (حيث يندمج الوجود والجوهر) (٣)

يحمل شعر السيّاب في مرحلة تخطي الموت جوابا عن القلق الذى انتشر في مرحلة واقعيته استجابة للاشقياء الذين وقفوا ببابه يطالبونه بالخلاص . وينطبق على شعر السيّاب قول لويس عوض عن شعر صلاح عبد الصبّور " انه يأتي بفلسفة ايجابية هي بداية كل شعر عظيم وفن عظيم ، وهي ان خلاص الانسان من عالم الظلال الذى يعيش فيه ، لا يكون الا بالموت او بالحب . " (٤) انما الخلاص الذى يأتينا من رمز المسيح هو الموت حبا بالاخرين حتى تباد العزلة التي يفرضها " العالم المشياء " على حد تعبير برد يابيف فتغلب الحضارة القائمة على الاستغلال والمال والمادة .

يبدو من هنا ان الخلق الفني كان في هذه الفترة من العصر ، اى في العقد السابع عديلا لتجربة الموت التي جسّدها رمز المسيح وادونيس وتموز . رسالة

---

١) م . ن . ص: ٤٥٩

٢) Camus, A. ; L'Homme Révolte, p. 36

٣) Duplessis, Y. ; Le Surréalisme, p. 121.

٤) عوض، لويس، الثورة والادب ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص: ١٠٧ .

الفن يكشف عنها الرمز. ولذا نرى لويس عوض يهاجم في مؤتمر روما مبدأ الالتزام عند اليسار (الشيوعيين العرب) واليمين (القوميين العرب) مؤكدا ان " الطريق الوحيد الى الادب الانساني هو طريق الشعراء التموزيين ".(١) لقد جسّد رمز المسيح سرّ الالوهة اذ قال السيّاب:

فاجأ الجند حتى جراحي ودقات قلبي

فاجأوا كل ما ليس موتا وان كان في مقبرة " (٢)

يلوح من هذا الكلام انه لم تكن ميتة اى انسان كفيلة بخلاص البشر ، وانه كان يجب على الميت هذا ان يكون الها لا يدركه الموت حتى لو ادرج في مقبرة ، ويطابق هذا اعتقاد المسيحية بأنه الموت قد غلب فقط عندما انضبط عنصر الحياة الالهي في قبر. ولكن الرمز عند السيّاب تموزى فحسب. فالمسيح عنده ينتظر الموسم حتى يلمس الدفء قلبه ، الموسم يعيد " تموز " الى الحياة ،

" حينما يزهر التوت والبرتقال ...

حين تمتد " جيكور " حتى حدود الخيال ،

حين تخضّر عشبا يغني شذاها

والشموس التي ارضعتها سناها ،

حين يخضّر حتى دجاها ،

يلمس الدفء قلبي ، فيجرى دمي في ثراها ." (٣)

هنا المسيح ينتظر الانذار بالقيامة ، يأتيه من فصول الطبيعة ، " حين " يأتي الموسم " . (وهو " يحيا بمن يأكل " وليس من يأكل منه يحيا كما في المسيحية) . فان القيامة هي دورة فصلية ، وثنية ، من هنا انها تموزية وليست مسيحية ولئن استعمل السيّاب في كثير من الاحيان الرموز المسيحية كما في قوله " مت : كي يؤكل الخبز باسمي ".(٤)

---

١) م.ن. ص: ٦٤.
٢) " المسيح بعد الصلب " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٤٦١.
٣) م.ن. ص: ٤٥٨.
٤) م.ن. ص: ٤٥٩.

وبما ان الوهة المسيح في هذه القصيدة ليست هي سرّ القيامة والبعث فالسؤال المطروح هو : من اين للشاعر ان يقول : " حطّم السور بيني وبين الاله " (١) (والفعل بصيغة المجهول) ؟

ان " احداق شعبي " هي التي زكّت ذبيحة الشاعر فهي من " ضياء السموات في ذكريات وحب " . لذلك حملت احداق الشعب العبء عن المسيح الشاعر واندى صليبه .

" أعين البنقيات يأكلن دربي ،
شرّع تحلم النار فيها بصلبي ،
ان تكن من حديد ونار ، فأحداق شعبي
من ضياء السموات ، من ذكريات وحب
تحمل العبء عني فيندى صليبي ... (٢)

ان يكون موته مقبولا من الناس من أولئك الذين طلبوا منه الخلاص ، فحمل صليبه وذهب به الى الجلجلة ، ان يكون القوم متقبلين لجسده الذى يعطيه للجياع اذ يموت ، ان يخسر كل شيء ، شرط ان يتقبله الاخرون ، تلك هي المجازفة الكبرى التي يقوم بها الشاعر على درب الخلاص من خلال رمز المسيح / تموز وتصل به الى البعث . تلك هي تجربة الشعر و " الانا " الملتزمة . تربح " الانا " اذ تختار قول سارتر " ان تخسر كل شيء " . مات الشاعر كانسان ولكنه انتصر كاله جامعا آمال البشر ، وارث احلام لا وعيهم وحامل مستقبلهم . والسيّاب مدرك ذلك في قوله :

" ... فما اصغره
ذلك الموت ، موتي ، وما اكبره " (٣)

ما بين بداية القصيدة ونهايتها حركة تحمل المدينة من النوم في قول الشاعر : " وتنام على ما تحس المدينة " (٤) الى ولادة جديدة في قوله : " قدّس الرّب هذا مخاض المدينة " (٥) .

---

١) م . ن . ص : ٤٦١ .
٢) م . ن . ص : ٤٦١ .
٣) م . ن . ص : ٤٦٢ .
٤) م . ن . ص : ٤٦٢ .
٥) م . ن . ص : ٤٦٢ .

لقد افتدى عمى المومس ولذلك تبدلت غفوة المدينة الى مخاض يعلن عن استنارة جيكور واستعادة الفردوس. فانه لم يعد بين المدينة والمسيح عويل ونواح بل غابة مزهرة. هذه رؤى "المدينة البهيّة" وقد اشرقت من بعد موت.

في هذه المرحلة ، وفي عام ١٩٥٩ يكتب السيّاب قصيدة يجدر التوقف عندها ذلك لانها وان اشتركت مع المسيح في عناصر هامة فانها تتميز بخصائص تهمّ الباحث في التزام السيّاب لهذه المرحلة ، انها القصيدة التي بعنوان "الى جميلة بوحيرد".

في مطلع القصيدة وفي مقاطع اساسية منها تجتمع كل العناصر المشتركة بينها وبين قصيدة "المسيح بعد الصلب" ، يقول في مطلعها :

لا تسمعيها ... ان اصواتنا
تخزى بها الريح التي تنقل ،
باب علينا من دم مقفل
ونحن في ظلمائنا نسأل :
"من مات ؟ من يبكيه ؟ من يقتل ؟
من يصلب الخبز الذى نأكل ؟" (١)

فكما تتردد صورة الريح التي كانت تفصل بين الغريب والعراق في "غريب على الخليج" تتردّد ايضا معولة بين المسيح والمدينة في "المسيح بعد الصلب" ، تفصل الريح هنا بين الشعب وجميلة بوحيرد ، وتتردد ايضا في هذه القصيدة صورة الباب الذى وقف عنده الاشقياء يطلبون الخلاص في قصيدة "رسالة من مقبرة" ، باب الموت الذى يفتن الصغار كما جاء في "النهر والموت" . وكذلك تنتشر في القصيدة المفردات والصور التي ترافق رمز المسيح من صلب وجلجلة وميلاد وخبز يأكله الجياع.

---

١) الى "جميلة بوحيرد" ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٣٧٨.

وكما اشتركت قصيدتا المسيح وجميلة في الالفاظ والصور ، اشتركتا ايضا بمعنى الالتزام ، الذى بان من خلال رمز المسيح ، انه التزام فداء الاخرين بمعنى الانتصار على الموت بالموت حبا بهم ، اى من اجلهم .

لكن علاقة جميلة بالاخرين تختلف عن علاقة المسيح بهم . جميلة انسان ، واقع محدد ، ليست رمزا الهيا تاريخيا رفعه الزمان عن الواقع اليومي واضفى عليه مطلقية تتسع لتجارب مختلفة . فبالامس كانت جميلة مناضلة واحدة من الشعب ، اليوم بموتها تتفرد من بين السرب ... لذا يقف الشاعر مع الشعب ليرفعها بطلة خرجت من بينهم ، ولا يقف الى جانبها مواجها احداق الشعب كما فعل في قصيدة المسيح :

" يا اختنا المشبوحة الباكية ... " (١)

الفرق الاساسي هنا هام جدا لان الشاعر في هذه القصيدة يقصد وجها معينا عاش بين ابناء جيله هو وجه ثائرة عربية . لا يلّون هيئة يعطيها ملامح مخبر اى مخبر ، حفّار قبور اى حفّار او يحاول رسم انسان على هيئة المسيح . لا ينطلق من فكرة او رمز يجسده ، انه واقع مجسّد يرتقي الى الرمز ، فجميلة هي التي بعملها ، بالفعل ، بالثورة ارتقت بالانسانية ، وهي التي " جعلتنا نكتشف المطلق في قلب النسبية نفسها " . (٢) اذ حملت على عاتقها وضع الضياع والاضطراب الذى يخلفه الاحتلال والحرب ، من وضع نسبي هو وضع الثورة في الجزائر ، من وجه فرد ، ينتقل الشاعر الى مطلق الفداء ، الى الخلاص . فان تجربة النسبي تطورت فنيا حتى نفذ الشاعر من خلالها الى العام :

" يا اختنا ، يا ام اطفالنا

يا سقف اعمالنا

يا ذروة تعلو لابطالنا " (٣)

---

١) م . ن . ص: ٣٧٩ .

٢) Sartre, J. P. Qu'est-ce-que la Littérature, p. 260

٣) " الى جميلة بوحيرد " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٣٨٤ــ٣٨٥

انها ام الاطفال ، وهي الارض، معطية الحياة ،
انها مكان التجربة والتجربة نفسها في آن واحد :

" الارض، أم الزهر والماء والاسماك والحيوان والسنبل ،
لم تبل في ارهاصها الاول
من خضّة الميلاد ما تحملين :
ترتج قيعان المحيطات من اعماقها ، ينسح فيها حنين ،
والصخر منشّد باعصابه — حتى يراها — في انتظار الجنين .
الارض؟ ام انت التي تصرخين ؟ " (١)

انها الارض، الام التي لن تبيع مكانها بعد ان تلد الحياة :

" الله لولا انت يا فاديه
ما اثمرت اغصاننا العاريه
او زنبقت اشعارنا القافيه . " (٢)

كان المهم في قصيدة المسيح انه هو الذى قام منتصرا على الموت مفاجئا يهوذا ، لكن المهم في قصيدته الى جميلة انها وهي المضطهدة بشتى العذابات تؤمّن البعث لامتها بآلامها كانت دربا لخلاصهم " حتى تمّس الله " (٣) واما لها هي ، فيقول الشاعر : " لك الغد الزاهي كما تشتهين " (٤) ليس مصيرها هي مهمّا . ان الأهم هو مصير الامة ، والشعب .

---

١) م . ن . ص: ٣٧٩ .
٢) م . ن . ص: ٣٨٦ .
٣) م . ن . ص: ٣٨٨
٤) م . ن . ص: ٣٨٥ .

تاريخ الامة هو الذى يحقق ذاته من خلال شهادة جميلة • فـــداء جملية يمتاز عن غيره ، عن فداء عشتار ام الخصب ، لان جميلة ثائرة عربية قومية ، فهـي الارض، لانها الام ، الانسانة الوجه المعروف ، لانهاتحقيق التاريخ ، لانها فـداء عربي • يتخّطى السيّاب كل الالهة في كل العصور ، ويسير في موكب جميلة حتـــى تألههـا •

وانت اذ احسست ، اذ تسمعين ،
تعلو بك الآلام فوق التراب
فوق الذرى ، فوق انعقاد السحاب ،
تعلين حتي محفل الالهه (١)

شرط ترقيها الى السماء انها " احسّت " و " سمعت " الآخرين حتى اصبح صمتها حضنا لآلام البشر به يخلقون من جديد لانه صمت نزل الى اعماق الموت والحب •

" في صمتك المكتظ بالاخريــن ؟
في ذلك الموت ، المخاض، المحب ، المبغض، المنفتح ، المقفل •
ونحن ؟ ام انت التي تولدين ؟ " (٢)

ليس واضحا عند السيّاب ان كانت جميلة قد حلّت مكان الآلهه او انها علت حقا حتى محفلهم لكنها تبقى نفحة من الاله الواحد ويبقى على الناس ان يحفظوا العهــد معها ومعه ببقائهم على الثورة • يقول

انا سنمضي في طريق الفناء ،
ولترفعي " اوراس، حتى السماء
حتى تروّى من مسيل الدماء

---

١) م • ن • ص: ٣٨٦ •
٢) م • ن • ص: ٣٨٠ •

أعراق كل الناس، كل الصخور،
حتى نمسّ الله.
حتى نثور." (١)

في " رسالة من مقبرة " تأوه الشاعر من تقاعس وهران قال :

" آه لو وهران التي لا تثور" . (٢)

وهنا يرى الشعب يزحف الى جميلة آتيا من وهران حاملا عبئا من الآجال :

" يأتيك من وهران ـ يا للزحام ـ
حشد مشع باشتعال المغيب،
يأتيك كل الناس، كل الانام،
يرجون، مما تبذلين، الطعام
والامن والنعماء والعافية." (٣)

من المومس العمياء، الى جميلة بوحيرد يلتزم الشاعر تحويل واقع الموت الى حياة. فداء عربي يرفع العار الذى كان يلّون العراق به نفسه المومس، لمّا كانت تسهر المدينة الضريرة تنتظر مال الفاتحين.

" ويح العراق أكان عدلا فيه انك تدفعين
سهاد مقلتك الضريرة ...." (٤)

لتبيع شرفها وماضيها وتاريخها :

" من ضاجع العربية السمراء لا يلقى خسارا ..." (٥)

١) م.ن. ص: ٣٨٨.
٢) " رسالة من مقبرة، انشودة المطر، الديوان، مجلد ١، ص: ٣٩٣.
٣) " جميلة بوحيرد " ، انشودة المطر، الديوان، مجلد ١، ص: ٣٨٠ ـ ٣٨١.
٤) " المومس العمياء"، انشودة المطر، الديوان، مجلد ١، ص: ٥٣٩.
٥) م.ن. ص: ٥٣٦.

وتستجير بالمغتصبين :

" لا تتركوني .. فالضحى نسبي :

من فاتح ، ومجاهد ، ونبي

عربية أنا : أمتي دمها

خير الدماء ... كما يقول أبي .

في موضع الارجاس من جسدي ، وفي الثدى المذال

تجري دماء الفاتحين " .(١)

وتأتي جميلة لتشتريها بالألم والعذابات لا بالمال ، فواقع الخيانة يمحوه واقع الفداء .

يا من حملت الموت من رافعيه

من ظلمة الطين التي تحتويه

الى سماوات الدم الوارية ،

حيث التقى الانسان والله ، والاموات والاحياء في شهقة ،

في رعشة للضربة القاضية ـ " (٢)

نغمة القصيدة التي يكتبها الشاعر الى جميلة ، نغمة مصلية ، يأتيها الشاعر صوتا من بين اصوات الشعب المبتهل اليها ابتهالات شكر ، بينما تعم السخرية والمرارة قصيدة المومس.

هذا الانتقال والتحول ما بين المومس وجميلة بوحيرد ، ما بين عام ١٩٥٢ و ١٩٥٩ ، قسّمناه الى زمنين ، قبل ١٩٥٤ ، مع الحفّار والمخبر والغريب والمومس كان شعر السيّاب واقعيا يمثل تجربة " الانا " الحاقدة وهي على كل حال مسحوقة بسبب العوز والحاجة المادية الملحة اليائسة . وتتغير تجربة الانا الملتزمة لتأتي بعد ١٩٥٦ في " رسالة من مقبرة " ومن " النهر والموت " و " مرحى غيلان " و " المسيح بعد الصلب " والى " جميلة بوحيرد " انعتاقا من الموت بحب يفوق حدود

---

١) م.ن. ص: ٥٣٧ .

٢) " جميلة بوحيرد " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٣٧٩ .

الموت، بالفـداء . في الفترة الاولى كان شـعر السـيّاب منفعلا بالموت ، مصورا له ، خاضعا مسـيرا بالاحقاد والرغبـات التي يخلفها الموت في النفس. لقد كان الشاعر موحودا لكن السـيّاب ادرك منذ قصيدة المخبر ، ان ليس من عـزلة لا تغلب ، وان كل الطرق تؤدى الى الهدف عينه: " الا وهو ان نقـول للاخرين حقيقة ما نحـن عليه" (١) واذ ادرك أهميـة وجـود الاخرين ، ادرك من خلال الفن ان عـلاقـته بهم لا تكـون الا علاقـة حـب ، وانه " متى احبّ الفنان الحقيقة واحب اخوته في الانسانية فان كل تشـويه للحقيقة في العمـل الفني وانتقاص من الـروح الانسـانية ، سيؤذيـه ويفقـده لذة الاسـتمتاع التى يمنحـها الجمال " . (٢) الالتزام بالآخرين حمـل السـيّاب الى ادراك مفهـوم للجمال مرتبط بالوجود الانسـاني الحقيقـي . تكتـف الوجود في الشـعر يخلّص انا الشـاعر من عزلتها وبالتالي فهو يعطي للجمال معنى اكثر تكاملا في العمل الفني وقد عبّر السـيّاب عن هذه الفكرة من خـلال التـزا م اناه بوجوده افراد جسـدوا تجربته الاجتماعية والوطنية . فلقد كانت أناه تلتـزم آنا وجـوه افراد كما تبين وتلتزم آونة اخـرى جماعة ـ والالتزامان ترافقا ما بين عـا م ١٩٥٤ و ١٩٥٦ وسـارا جنبـا الى جنب ـ اما وقـد بيّنا التزامـه الفـردى فاننا ننتقـل الآن الى التـزامه الجماعـي .

" لو جئت في البلد الغريب الي " ما كمل اللقاء
الملتقى بك والعراق على يدىّ .. وهو اللقاء " (٣)

يتم في هذه الفترة لقاء الانا والعراق في ضروب مختلفة . فمنذ عـام ١٩٥٣ وفـي " غريب على الخليج " يقترن حب العراق بوجه الحبيبة . العراق صار جامعا بينه وبين حبيبته ولم يعد فاصلا يفرض عليه الخيار كما في اعاصير.

---

(١) Neruda, P., Towards The Splendid City, p. 21.

(٢) Maritain, J. La Résponsabilite de l'Artiste: p. 57.

(٣) " غريب على الخليج " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٣٢٠

٢) تجربة الجماعة : من يوم الطغاة الاخير" الى " قافلة الضياع"

ان العراق تسرّب الى اعمق منطقة في وجدان الشاعر ، وبات شعوره الوطني العنصر الاساسي

أيخون انسان بلاده ؟
ان خان معنى ان يكون ، فكيف يمكن ان يكون ؟" (١)

هذه هي المسألة الاساسية في حياة السيّاب في المرحلة الممتدة ما بين ١٩٥٤ و ١٩٥٦ انها مسألة الوجود في الجماعة العراقية وولاؤه لها وللعراق . قد تقلّب في ولائه للعراق ، لشعبه الفقير الكادح ولارضه ولكيانه كقيمة وجودية ايمانية ، في تجارب عديدة دلّت عليها التزاماته العملية الحزبية من جهة واشعاره من جهة اخرى . غير ان هذه لم تكن بالضرورة انعكاسا مطابقا زمنيا لالتزاماته العملية لكنه استفاد في خبرته هذه من التيارات الفكرية والسياسية والعقائدية التي كانت تعبق بها الاجواء العربية (ثورة مصر ، يوليو ١٩٥٢ ، والجزائر ايلول ١٩٥٤) وايضا، من اتصالاته الادبية بمجلة " الاداب" ١٩٥٣ ومجلة شعر ١٩٥٦. واذا اضفنا الى هذا كله نضج ثقافته واحتكاكه بالاداب الغربية من خلال الترجمة، تتجمع عندنا مجمل العناصر التي اغنت تجربته في هذه السنتين الثلاث ، من الشيوعية زمن الوان الالتزام الانساني الاممي ، وحتى الالتزام القومي العربي .

" ان الالم في تجربة العبث ، فردي . ولكنه مع حركة التمرد يصبح وعيا جماعيا لكونه مغامرة الجميع" .(٢) في لحظة التمرد يكمن سرّ التحول من العبث الى مغامرة ايجابية فعّالة ، يلتزم بها الجميع . في العبث فقط يكون الالم تجربة فردية . ولعله صحيح ايضا القول بأن الالم الفردي عبث ، لان محاولته

---

١) م.ن. ص: ٣٢٠.

٢) Camus, A; L'Homme Révolté, p. 36.

لتخطي نفسه مرتبطة بالذات الجماعية وذلك بواسطة اللاوعي ، ولان الأنا الفردية اضعف من ان تملك المساهمة بالثورة مباشرة . " لان العنف قد يأتي نتيجة تضخيم للالم وتضعضع في اللاوعي الفردي ، ولذا فالتغيير او التحويل transformation الاجتماعي لم يكن مثمراومكتملا الا بازالة هذا التشويه الطالع من اللاوعي الفردي . ويكون ذلك بتطهير الانا من هذه الآفات بدرسها في اطار الكيان الجماعي " (١) الكيان الجماعي اذن ضرورة من اجل تطوّر الانا وتخطيها الالم .

يرمي السيّاب بأناه الشاعرة في تجربة الكيان الجماعي وهي الخبرة التي بين زمني القصائد الوجه من القبول بالموت الى الانتصار عليه . فماذا اكسبته هذه الخبرة ؟

في زمن اول نأخذ قصيدتي " يوم الطغاة الاخير " ١٩٥٤ والاسلحة والاطفال " ١٩٥٤ ، ثم قصيدة " انشودة المطر " ١٩٥٤ وتتحول بعد ذلك الى مرثية الآلهه " ١٩٥٥ ، ونتوقف عند " قافلة الضياع " ١٩٥٦ ، و " في المغرب العربي " ١٩٥٦. تتصل قصيدتا " يوم الطغاة الاخير " و " الاسلحة والاطفال بشعر السيّاب في المرحلة الاولى . فالعناصر التي تتألف منها القصيدتان : لفظة وصورة ولوحات ونسقا شعريا ، والقضايا التي تعالجانها كالحرب والسلم والظلم ، والعدل وصراع الطغاة والشعب ، كلها مواد كان السيّاب قد ابتنى منها قصائد ديوان <u>أعاصير</u> وقصيدة " فجر السلام " ١٩٥١ .

<u>زمن الواقعية الاشتراكية وقصيدتي " يوم الطغاة الاخير " والاسلحة والاطفال "</u>

وقبل ان نبحث عن الجديد في هاتين القصيدتين ، نحاول تحديد جوانب الالتزام الشيوعي فيهما كما تجلّى فنيّا . فمن حيث الالفاظ تستعيد القصيدتان

---

(١) Breton, A: <u>Manifestes du Surréalisme</u>, p. 263.

عـدداً كبيرا من الفاظ القاموس النضالي ، كما في المقطع السادس من " الاسـلحـة والاطفال "

لأن الطواغيث لا يحملـون
بغيـر المبيعـات والاسـهم
وان الطـواغيـث لا يسـمعون
سـوى رنّـة الفلس والدرهـم
لأن الطواغيث لا يبصـرون
على الشـاطئ الاسـيوي البعيـد
سـوى ان سـوقا يباع الحـديد
وتسـتهلك الريح والنار فيها
وتـدرّ العطايا على فاتحيـهـا . " (١)

ونقع في قصيدة " يوم الطغاة الاخير " على المفردات التي من شـأنها ان تضفي علـى القصيدة الطابع الواقعـي الاشـتراكـي : " حطام القيود " ، " دماء المساكين والابرياء "

... " ويمتص ريّ الشـفـاه
من الموت في مـوحشـات السـجون ،
مـن البؤس ، من خاويـات البطـون ،
لأجيالـهـا الاتـيـة ." (٢)

تدل هذه المفردات على ان الشـاعر يرى الواقع هنا واقع مـوت وبؤس وجوع وان الفعل فيه فعل عنف يمتص ريّ الشـفاه ، وان اهتمامه الاساسي موّجه وملقى من الواقع على الاجيال الاتية . ونعثر في القصيدتين على لفظة " طريق " مشيرة الى مسـار النضال والثـورة يقـول :

---

١) " الاسلحة والاطفال " ، انشـودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٥٨٣ .
٢) " يوم الطغاة الاخير " ، انشـودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٣٧٧ .

" واذ يستضيء المدى بالحريق
فيندك سجن ويجلى طريـــق ." (١)

انه طريق الاستشهاد حيث الحديد والرصـاص:

" رصا ... ص، فحتى كأن الهواء
رصاص، وحتى كأن الطـريـــق
حديد عتيق ." (٢)

انه الطريق الجامع بين رفاق الدرب، " الحاملين " المصير المشترك على كواهلهـم ، " الكادحين " من اجل العيش وهي من الالفاظ الشائعة في القاموس الشيوعـــــي النضالي ، وتؤلف بعض الكلمات معا جملة هي من المصطلحات والشعارات الشيوعية ، يستعملها السيّاب بمعنى عام كما في قوله :

" صدى عابر من وراء العصور : ...
يغنّي باشواقه العـاتيـــــة
الينا : الى القمة العاليه ...
الى ان يفلّ الردى بالحيـاه
وتلقاه اجـيـالها الاتيـــــه " (٣)

وفي " يوم الطغاة الاخير " :

" يدا بيد من غمار اللهيب
سنرقى الى القمة العاليـه ." (٤)

---

١) م . ن . ص: ٣٧٧ .
٢) " الاسلحة والاطفال " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٥٦٩ .
٣) م . ن . ص: ٥٦٤ .
٤) " يوم الطغاة الاخير ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ،ص: ٣٧٥

" الاجيال الاتية " " والقمة العالية " تعبيران متداولان في الاصطلاحات اليسارية والحركات الشعبية ، ومثلهما يفقد النص الشعرى دقته وقيمته التجسيدية ، هذه التعابير شاملة عامة مطروقة وهي الى حد كبير مبهمة . فما معنى " القمة العالية " وكيف يحسها القارئ ؟ ولهذا يحتاج الشاعر الى صور عديدة توضح هذا الشعار ، فيلبي الشعر ويخدم الفكر المطروحة بتلوين لوحات حسيّة تجسّد المعنى المقصود ، كما في المقطع الاول من قصيدة " الاسلحة والاطفال " .

ومما يثبت التزام السيّاب الفني بالواقعية الاشتراكية ، ان الصور التي تتألف منها القصيدتان والتي تقومان عليها هي لوحات متتالية يشبه نمط تنسيقها النمط الذى اتبعه السيّاب في قصيدة " فجر السلام " ١٩٥١ . وهي لوحات تضع القارئ أمام مقارنة حسية واقعية بين حالتي الحرب والسلم ، وما تجرّه الاولى من بشاعات وفظائع وويلات وما تذكر به الثانية من وداعة وهناء وصفاء ، وهي صور يأتي بها السيّاب من ذكريات القرية من جيكور .

وتتتالى هذه اللوحات في قصيدة " الاسلحة والاطفال " وتطول الدورات في لوحات السلم والحرب دون ان تبلغ هذه الازدواجية مرحلة الختام .(١) ويرى الدكتور عبّاس في هذا التكرار غير الفني اضطرابا ، ويعطي لذلك غير سبب ولعله باستطاعتنا ان نجد من زاوية الالتزام سببا لذلك وهو ان السيّاب لم يكن قد اهتدى بعد الى الرؤية الشعرية التي تحوّل الواقع والحلم الى واحد . وكأن لقاء الحلم والواقع لم يتم بعد هذه القصيدة لذلك بقيت لوحات الواقع ــ الحرب تتقاطع مع لوحات الحلم والسلم . ولم يتفاعل الواقع ــ الحرب مع الحلم ــ السلم فنيا في هذه القصيدة ، لذلك لم يجد الشاعر الخلاص الذى كان يطلبه ولجأ الى منح القصيدة " خاتمة تشبه ان تكون من قبيل التفاؤل المقرر " .(٢) ولعله بسبب ذلك

---

١) عباس ، احسان : <u>بدر شاكر السيّاب ، حياته وشعره</u> ، ص: ١٨٩

٢) م ن . ص: ١٨٩ .

لم يتوصل السيّاب الى تحقيق الانتصار على الموت ، فانه لم يدخل في التجربة الشعرية الفعلية ، اى ان الشعر لم يكن الا مصورا للوحات واقعية ، ولم يكن محوّلا ومختبرا ومكان لقاء • الشعر هنا ليس فعلا بعد فهو منفعل بالواقع الذى يلتزم تصويره فقط ولا يلتزمه بمعنى انه يدخله الى اعماق الشاعر ليتحول فيها ويتبدل في معاناة تحاول هندسة الواقع من جديد • وكأن السيّاب احسّ بهذا العجز فبادر الى تداركه بالقسم على ان ينتقم لكل البشاعات التي وصفها ، باسم الجمالات التي يحلم بها • وذلك في المقطع السابع من القصيدة •

بأقدام اطفالنا العاريه
يمينا ، وبالخبز والعافيه :
اذا لم نعفّر جباه الطغاة
على هذه الارجل الحافيه
وان لم نذوّب رصاص الغزاه •••
وان لم نضوّ القرى الداجيه
ولم نخرس الفوهات الغضاب
ونجل المغيرين عن آسيه ••
فلا ذكرتنا بخير السباب
او اللعن اجيالنا الاتيه " (١)

وهو بعد ان يعد بالعمل ، يعتبر ان العمل الثورى قد تمّ وان السلام حلّ فيسترسل بغنائية مسهبة في تحيته • " سلام على العالم الارحب • " (٢) هذه النهاية المتفائلة مفتعلة لانها لم تأت نتيجة معاناة فنية يتبدل فيها الواقع ويتحقق الحلم • بل ان هذه النهاية تشبه الانتصار بالقوة لاحد الطرفين المتضاربين في لوحات القصيدة

---

١) " الاسلحة والاطفال " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ص: ٥٨٤ •
٢) م • ن • ص: ٥٨٤ •

وقد تم النصر باسكات الحرب بعد القسم بالانتقام • يظهر من هذا ان القصيدة لم تبلغ النضج الفني الذى من شأنه ان يبرز الشعر ملتزما فاعلا اى محوّلا بقوة الرؤية الشعرية • صحيح ان وحدة القصيدة هي في صورة الاطفال التي تتبدل احوالها بتبديل حالتي السلم والحرب ولكن الوصف وصف خارجي نسمع فيها : " هسهسة الخبز " " يوم العيد " و " عمغمة الام " و " صدى رجعته الاكف الصغار يصفقن في الشارع المشرق " والطفل الشرود " يكركر بالضحكة الصافية " وما الى ذلك من صور الطفولة الهانئة وتقابلها صور من الطفولة المهدمة اليائسة من الحرب •

عصافير ؟ أم صبية تمرح ؟
أم الماء من صخرة ينضح
ولكن على جثة دامية ؟
وقبّرة تصدح
ولكن على خربة باليه
عصافير ؟
بل صبية تمرح
واعمارها في يد الطاغيه ،
والحانها الحلوة الصافيه
تغلغل فيها نداء بعيد :
حديد عت ••• يق
رصا •• ص
حدي ••• د " (١)

ولكن الحديث عن الاطفال لا يؤمن وحدة القصيدة فالاطفال ليسوا موضوع القصيدة بل الحرب والسلم ، ولذا فصورة الاطفال ليست عنصرا تحويليا يلتزمه الشاعر فنيا فيذهب

---

١) م • ن •   ص: ٥٦٩

به الى كل ابعاده كما ذهب بصورة المخبر او المومس او الحفّار. ان صورة الاطفال هنا مظهر من مظاهر مآسي الحرب، وما تفقده الحرب من مرح وبراءة وما يخلّفه من ظلم. والشاعر سرعان ما ينتقل من الصورة الى الفكر التأملية:

" لمن كل هذا الرصاص؟
لاطفال كوريّة البائسين،
وعمال مرسيليا الجائعين،
وابناء بغداد والاخرين
اذا ما ارادوا الخلاص" (١)

الشاعر هنا يلتزم ضد الحرب، ضد الرصاص، بصورة عامة، ضدّ الظلم اينما كان. انه التزام امي تقول به الشيوعية ويؤكده سارتر بقوله: " ان الضغط على الانسان كشف لنا عن تضامن الامم — وان حدثا يحصل في شانغهاى، يكون بمثابة ضربة مقص في مصيرنا." (٢) ذلك التزام امي اوسع من التزام حالة اطفال العراق في الحرب والسلم لذلك يترك السيّاب صورة الاطفال ولا يستفيد طاقاتها وتحولاتها الفنية ليتمسك بالافكار الاساسية المطروحة في الاجواء العربية في تلك الفترة من اراء شيوعية وافكار وجودية، علما أن السيّاب كان في هذه الفترة قد اتصل بمجلة الاداب وما تشترطه في ان " الادب الملتزم هو كل ادب يتناول باللمسة الواعية مشكلات عصره..." (٣) اى انه ادب التوعية لذا جاء شعر السيّاب وقد أخذ بهذه المقولة سهلاً قريباً بسيطا كما في هذا المقطع:

" وينهل كالغيث، ملء الفضاء،
رصاص ونار: ووجه السماء
عبوس لما اصطك فيه الحديد.

---

١) م.ن. ص ٥٧١.

٢) Sartre, J.P. Qu'est-ce- que la Littérature ? p. 259.

٣) المعداوي، انور: "زوايا ولقطات": الاداب، مجلد ٣، عدد ٤، نيسان ١٩٥٥، ص: ٩.

حديد ونار، حديد ونار ..
وثم ارتطام، وثم انفجار،
ورعد قريب، ورعد بعيد
واشلاء قتلى، وانقاض دار" (١)

هذه الصورة لوابل من الرصاص والنار وتعداد الاسماء المتتالية في الاربعة أسطر الاخيرة تشير الى أن اهتمام الشاعر كان مركزا على الوعي اكثر من تركيزه على اللمسة الغنية. واذا نظرنا الى الكلمات في هذه القصيدة وجدناها تقذفنا الى وابل من السلامات والتحيات التي يبعث بها الشاعر الى انحاء العالم المحب للسلام، في حين ان القصيدة اعتمدت الاطفال والاسلحة محورا. لكن هذا الشعر لم يثر في قلب التجربة التي جمعت في ذات الشاعر ما بين الاطفال والاسلحة، أي رؤيا جديدة مرتبطة بالواقع أو متصلة بالحلم. وليس القسم بالثورة سوى وعد أو مخرج ذهني لا فعلا شعريا. فالقصيدة كانت دليلا على مهارة السيّاب التصويرية فحسب. وبهذا لم تكن قد اتت بجديد بالنسبة لقصيدة "فجر السلام" الا في انها اطلّت على واقع الحرب والسلم من خلال وجوه الاطفال وربما كانت هذه الاطلالة محاولة تشخص للقصيدة لكنها لم تنجح كثيرا لان الشاعر سرعان ما تخلّى عنها ليلاحق فكرة الحرب والسلام وصورهما، غير اننا نستطيع ان نعدّها تجربة شعرية اولى سمحت له بدمج الغنائية والشعر النضالي وقد جاءت هذه التجربة على نحو افضل في قصيدة "يوم الطغاة الاخير". ثمة منحى جديد في التزام السيّاب الواقعي الاشتراكي يميّز هاتين القصيدتين عن قصيدة "فجر السلام" ولعله يتألف من رواسب الشعر الرومانسي الذى عاد ليظهر من جديد، وعادت نغماته تقوى وتتآلف مع الشعر النضالي، وذلك يؤكد اللقاء الذى اشرنا اليه بين الذاتية والموضوعية، بين الوجدانية والثورية في شعره، وان لم يكن هذا اللقاء

---

١) "الاسلحة والاطفال، انشودة المطر، الديوان، مجلد ١، ص: ٥٧٢.

او الاندماج تاما • غير ان تطور السيّاب الفني يقوده في العام نفسه الى تجربة شعرية اعمق ينزل فيها الى جحيم الجفاف يرجو المطر فيأتيه عنصرا محوّلا ، رمزا ينقل شعره من الموت الى الانبعاث• فاذا كانت " الاسلحة والاطفال " خلاصة التزامه الشيوعي الحزبي ، فان لونا آخر من الالتزام الّ في " انشودة المطر " •

نضج تجربة الالتزام و " انشودة المطر "

" عيناك غابتا نخيل ساعة السحر ،
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر •
عينا ك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الاضواء ••• كالاقمار في نهر
يرجّه المجذاف وهنا ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما ، المجوم ••• " (١)

يدخل الشاعر الى العالم من عينيّ الحبيبة• ليس العالم هنا بلا ملامح انه العراق يتراءى في عينيها ، بنخيله واضوائه ، في النهر ، في الكروم وفي النجوم• فالعلاقة بين الشاعر وموضوعه علاقة مشخصة ،عينا الحبيبة تترجمان العراق كيانا حيا • ترصد عيناها كل حياة العراق الطبيعي ، العراق في عينيها هذا هو اللقاء الذى تنبأ به في قصيدة " غريب على الخليج " كما قال : " الملتقى بك والعراق على يدى ••• هو اللقاء ". (٢) الا ان العلاقة هنا اقوى فهي والعراق واحد ، اصبحت عيناها طبيعة بلاده وهو من خلالهما يحقق اتحادا بالعراق مشخصا ، انها علاقة حب ، وهذا الحب رومانسي تؤديه " ساعة السحر "

---

١) " انشودة المطر " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٤٧٤ •

٢) " غريب على الخليج " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٣٢٠ •

و " ضباب من أسى شفيق " و " المساء " ، وغناء الصياد ساعة " يأفل القمر" غير انه وان كان رومانسيا فانه لم يعد عائقا في التزام صاحبه كما كان الحال في دواوينه الاولى • فان عينيها ترصدان الحزن المنبعث من هذه الاجواء تحملان له العراق وهو يطوف بالعراق فيهما تسلمان الشاعر للدمع ، للمطر فيشعر بالوحدة والضياع • لان المطر بلا انتهاء : يجمع كل قصة النضال : " كالدم المراق ، كالجياع ، كالحب ، كالاطفال ، كالموتى " • لقد اسلمته عيناها لقضايا العراق ، وحملتاه مع المطر عبر امواج الخليج • والموج يغسل الخليج وسواحل العراق الذى يخاطبه الشاعر فلا يسمع سوى الصدى • وتصمت القصيدة ، وكأنها حبلى بالثورة تغلي فيغوص فيها الشاعر ويحويها • انه يواجه الصدى والواقع والفراغ بالرؤيا التي تطلع من اعماقه ليقول مباشرة بعد رجع الصدى وبد الصمت :

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال ،
حتى اذا ما فضّ عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من اثر •••• " (١)

يقول الشاعر اكاد اسمع العراق • فالعراق في داخله • " كانت حالته الشخصية هي حالة العراق حقا " • (٢) لقد دخل الى العراق من عيني الحبيبة والمطر والحزن فرأى الجوع ، والغربة والفراغ والدم والدموع ••• والمطر • انها حالة وجدانية ، ذاتية ، موضوعية في آن معا • لقد اتحدت انا الشاعر بالعراق بطبيعته وجوعه وخوفه وعطشه • اما كلمة السحر الجامعة المحولة هي كلمة " مطر " ، كل قطرة تتحول :

---

١) " انشودة المطر ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٤٧٧ •

٢) بلاطه ، عيسى : بدر شاكر السيّاب • ص: ٧٥ •

" فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

أو حلمة تورّدت على فم الوليــــد

في عالم الغد الفتي ، واهب الحياة " (١)

وكما اتحدت أنا الشاعر بالعراق ، تحولت أنا الشاعر الملتزم الى موضوع التزامه وفنيت فيه • هكذا تحولت قطرة المطر من ماضي الجوع الى غدٍ يعشب فيه العراق • الاستحالة هذه ثمنها دمع الجياع والعراة و "كل قطرة تراق من دم العبيــد " • (٢) كيف حدثت هذه الاستحالة ، وما هو دور الشاعر فيها ؟ يقول الدكتور عبّاس:

" القصيدة بسيطة : لفظة واحدة استطاعت ان تغوص الى سر الوجود ، كمـــا استطاعت ان تربط خيوطا مختلفة ان توحد الطاقات في حبل قوى ، هو حبــل الامل ، فلم يعد الشاعر منفصلا بمشاعره الذاتية ، ولم تعد النظرة الانسانيــة مفروضة على هذه المشاعر من مبدأ خارجي " •(٣) هذا الالتزام بالنسبــة الى السيّاب جديد ، لانه ينبع من داخل الشاعر • ولعل من اهم اسبــاب الصدق في هذا الالتزام لقاء العراق الطبيعي وعراق الثورة ، لقاء الذات وجماعة الجياع والعراة والعبيد التي ينتمي الشاعر اليها • ولعل هذا الصدق فـــي الالتزام هو سرّ نجاح القصيدة فنيا نجاحا يتجلى في الترابط الداخلي والبنــاء المتكامل • هذه الوحدة هي فعل حب بين الشاعر والواقع تتولد منه رؤى • " الغد الفتي " " الغد " " واهب الحياة " • دور الشاعر هنا انه احب اى حوّل العمل الشعرى الى فعل حب الى تجربة صوفية فيها تفنى الذات بالعراق المحبوب ، وغدت الكلمة وليدة معاناة حب ، خالقة محولة • قوة التحول هذه نراهـــا على مباسم الاطفال حيث تستحيل قطرة الدم ابتساما ينتظر مبسما ، خيــرات

---

١) " انشودة المطر ، " انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٤٨٠ •

٢) م • ن • ص: ٤٨١ •

٣) عباس ، ا • بدر شاكر السيّاب ، حياته وشعره ، ص: ٢١٢ •

تنتظر من يتناولها . في القصيدة " اضداد ظاهرية من حزن وابتسام وجوع وشبع وظمأ وريّ لان قوة التحول لن تجعلها اضداد الى الابد " (١) ان التزام السيّاب في هذه القصيدة هو عديل قدرة التحويل لما هو كائن الى ما سوف يكون ، ودور الشاعر هنا هو في انه قدّم ذاته مكانا للقاء بين الواقع والحلم فجاءت القصيدة وحدة متكاملة وكيانا حيا .

نستطيع ان نتبين في هذه القصيدة لون الالتزا م الشيوعي الناضج الذى لا يتعارض مع الالتزام الوجودى والقومي العربي .

أما من حيث الالتزام الشيوعي الناضج ، فباستطاعتنا ان نرى تقاربا بين موقف السيّاب وبابلو نيرودا في قوله : " ليس واجبي الانساني الا في انخراطي حياة وروحا بصفوف الشعب اختلط بآلامهم وآمالهم لانه فقط من هذا التيار الشعبي سينطلق التغيير المطلوب من قبل الكتّاب ، والامم " . (٢) ولقد عاد السيّاب الى طبيعة العراق وليس الى صفوف الكادحين المنتظمة ، لكنه على كل حال عاد الى عراق الفقراء وليس الى امية نشيد السلام الذى انهى به قصيدة " الاسلحة والاطفال" . فان العراق الطبيعي هو العراق الشعبي الذى منه سينطلق التغيير . " بالانتماء الى الجماعة ، جماعة الجياع والعراة والعبيد ، وبالسعي الى الجمع بين الواقع والاحلام ، يوحد الشاعر ما بين الناس" . (٣)

وهذا الهاجس الانساني الذى كان عند نيرودا نجده ايضا عند الوجوديين ، حيث يقول ماريتان " توافق الفن والهدف الانساني امر ممكن بأحد الشكلين التاليين :

---

١) م .ن . ص : ٢١٢ .

٢) Neruda, P. : Towards the Splendid City. p. 29.

٣) Ibid., p. 19.

— اما ان يبقى الهدف المقصود خارجا عن نطاق العملية الفنية —
— واما ان تكون الدوافع التي تحرّك الفنان متلاحمة كليا مع ذاتيته المبدعة وتجربته الخلاقة " .(١)

وهذا الامر الثاني هو شأن السيّاب في هذه القصيدة وقد اصبح ذلك ممكنا بلقاء العراق الطبيعي الذى كانت ذات الشاعر تحياه بعفوية واخلاص، مع توق الشاعر الى الخلاص من قضايا الجوع والحرمان التي يتخبط بها هو والعراق وهو الهدف الانساني الذى قصده في هذه القصيدة .

ثمة قيمة فنية اخرى في هذه القصيدة تدل على نوعية التزام جديد بدأ يتسرب الى شعر السيّاب. وهو ان استناد السيّاب على الالماح والترابط الداخلي واستعماله التداعي الصورى (في المقطع الاول مثلا) جاء حركة فنية كان من شأنها ان تشد الشاعر الى اعماق الحياة الجماعية . ولعل هذا هو السبب الذى جعل الكلمات حية الى حد وهبها هذه الطاقة التحولية ، وبخاصة كلمة " مطر " . تقول السريالية التي تؤمن بأن التداعي الالي في الفن وسيلة لاستعادة البدائية والطبيعية والحقيقية الفنية . ان من شأن هذا ان يفضي الى اكتشاف المستودع الذى تطلع منه الرموز بكل حلتها فتنتشر عبر بعض الاعمال الفنية ، في حياة الجماعة . ولعل " المطر " برز مع السيّاب رمزا يحمل طاقة تحويلية تلتزم لقاء الزاقع بالحلم كما في هذه القصيدة . لان الشاعر اسلم الى ايقاع قطرات الماء أمر تحريك فنه وحركة التزامه ، وسيّر القصيدة نحو الهدف الانساني الذى مهر مشاعره بدخول الشاعر الى العراق عبر عيني الحبيبة في " انشودة المطر " اصبح لالتزامه لون قومي ، فاهتماماته الانسانية لم تعد عامة شاملة جامعة، لكنها تحددت في انسان بلاده — في مشاكل العراق وقضايا العالم العربي . ولذلك اخذ الشاعر على عاتقه هموم بلاده وقضايا وطنه العربي ومآسيه . والمأساة الكبرى

---

(١) Maritain, J. : La Responsabilité de L'Artiste, pp. 68-69.

التي كان السيّاب يواجهها من هذه الزاوية هي وطأة الماديات والحضارة المادية • ويعود هذا الموقف ليتجسد في قصيدة " مرثية الالهة " •

تواجه هذه القصيدة القضية التي عاناها الشاعر في قصائده السابقة • ان للحضارة الحديثة الها جديدا " النضار " تخدمه البشرية لانها تزول وهو يبقى • فالقضية التي تلتزمها هذه القصيدة هي قضية المادة ، الحضارة المادية والعالم المشيأ •

ألا كم رفعنا من الـه وكـم هـوى
الـه واضحـى ثالـث وهـو رابـع
فما جاوزتنـا صورة منـه خطّهـا
علـى غفلة منـا مجيـع وجـائـع
وما كان معبودا سوى ما نخـافـه
ونرجوه او ما خيّلتـه الطبـائـع " (١)

الناس يؤلهون شهواتهم ثم يعبدونها • والشهوات اذا تضاربت ولدت حربا واذا اتفقت الفت مصالح مشتركة وتجارة واستعمارا • يرمز " كروب " صانع المدافع الالماني الشهير الى تاجر الحرب ، لكنه ليس الرمز الوحيد فيها • فان الرموز (قابيل ــ اوديب) التي احتشدت في هذه القصيدة تعبّر عن كل الوان الالهة / المادة ، وعن صفاتها وسيطرتها ، يقول عن الذهب مثلا :

" وهذا الاله الاملس الفظ ما جلا — لنرسيس يجثو عنده وهو خاشع
سوى وجه نرسيس الرخامي ، شابه — شحوب يهوذي التلاوين ناقع
ترى " فحم " اذ يلقاه يلقاه راجفا — و" فولاذ " من تلماح عينيه مائع " (٢)

---

١) " مرثية الالهة ، أنشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٣٥١
٢) م • ن • ص: ٣٥٤ •

يفوق اله الذهب كل الاصنام الاخرى الى شيدها عبدة المادة . وعند شهوة المال والغنى تسجد سائر الرغبات فتبدو هذه الشهوة ام الافات ومصدر الشر . والسيّاب في هذه الفترة يؤمن بان رسالة الادب هي في مكافحة الشر كما سيعبّر عن ذلك في مؤتمر الاباء العرب الذى انعقد في سوريا بين ٢٠ و ٢٧ ايلول ١٩٥٦ وقد اعلن في محاضرته ان وظيفة الادب الرائع الخالد هي تصوير صراع الانسان ومختلف اشكال الشر على امل ان يخلق حياة افضل . كيف يصارع السيّاب شر المادة في هذه القصيدة ؟

أولا ، يسارع في تصوير الذهب عدوا مفترسا فيرتعب القارئ من غدره :

" جزى أمة الارض التي من عروقها ربا ، واغتذى في جوفها وهو هاجع
بشر الذى يجزى به شر من غدا وأروى ، ... " (١)

ثم ان السيّاب يستعمل في هذه القصيدة اسلوبا يائسا (هو السخرية المرة Humour noire) حيث يمدح من باب الهجاء وكأنه يدير الخنجر في الطعنة حتى يبلغ الالم مرارة تدعو الى التمرد :

" تمنيت اني آلة : لا يصيبها كلال ولا وقت بها مرّ ضائع
لها من دماء الناس قوت وخلفها من المال عن ان ينفد القوت مانع " (٢)

او كقوله في مطلع القصيدة :

بلينا وما تبلى النجوم الطوالع ويبقى اليتامى بعدنا والمصانع " (٣)

---

١) " مرثية الالهة " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٥٣ .
٢) م . ن . ص : ٣٥٠ .
٣) م . ن . ص : ٣٤٩ .

ويلجأ الى اسلوب السخرية ينقل الالم بدون انفعال فتثير سخريته ولا مبالاته ثائرة القارئ •

ولعل هناك ميزة اخرى لهذه القصيدة ، تفصح عن مدى التزامها ونوعيته • انه النمط التقليدى فاننا نكاد نسمع النابغة والاخطل في نغمة هذا البيت:

" هو الشمس الا ان في زمهريره من الموت ظلا حجبته البراقع" (١)

ولعل الشاعر راح يلوذ بالشعر القديم ، بالماضي الذى يذكّر هذا الشعر به ، ردة فعل منه تجاه التقدم المعاصر الذى رمى البشرية في احضان المادة ومصانع الاسلحة • في اللحن التقليدى حنين الى الماضي • وربما خبأ هذا اللحن رغبة في الهرب من الواقع المادى • تقف القصيدة عنده اذ لا تتخطى كونها نقدا لاذعا ناقما لواقع المادية • ونخرج من القصيدة بفراغ ، لقد ابتدأت بكلمة " بلينا " وانتهت بكلمة " تنازع" • فلا تطور في الرؤيا ، فهي تبقينا في الافق عينه ولا منفذ ولا خلاص•

<u>التجربة القومية في قصيدتي في " المغرب العربي " و " قافلة الضياع •</u>

وفي قصيدتي " المغرب العربي " و " قافلة الضياع " بعد تاريخي حضارى يكشف النقاب اكثر عن التزامه القومي وعن صحة نسبه المعاصرة الى شعره • يرى الدكتور كرم في هذا البعد ميزة من اهم ميزات الشعر العربي المعاصر • " ان لم يعد التاريخ ماضيا مستنقعا مواتا مفروضا ، وانما اضحى فعل الحاضر ، تبنيه الارادة الانسانية، وبتنسيق طاقاتها يتقرر المصير التاريخي وتساق الاحداث• من هذا الموقف المصيرى نحا الشعر العربي المعاصر منحاه الزاقعي ، واهتز من جذوره ، وانفصل عن كل ما ليس استجابة لقضاياه في التراث العربي واستوحى ما رأى نفسه فيه من تراث الغرب ، اينما وقع : من الماركسية ، والوجودية ، من

---

١) م•ن• ص: ٣٥٢•

" الفوق واقعية " ورفضها وخلقها من العالم الراهن عالما تبنيه على هندسة مباينه لهندسته وتستل من الاساطير رموزا فكرية ، ومن مآسي الشعراء الانسانيين في العالم غذاء لمآسيها " .(١)

جميع هذه الروافد غذت شعر السيّاب في هذه المرحلة وبقيت تغذيه، في سعيه للاسهام بالفعل الحضارى والتاريخي . ولعل الوتر الديني الذى تعزف عليه قصيدتا " مرثية الالهة " " وفي المغرب العربي " مظهر من مظاهر توجه السيّاب نحو الفعل الحضارى التاريخي . فهو يزيد العناصر التي استبقاها من تراث الغرب ، ما يحيا من ماضي التراث العربي في الحاضر وما يتشوقه في المستقبل . في ذلك صدى لرأى بردياييف في قوله " ان ما هو موجود في الماضي والمستقبل يشارك في تأليف الحاضر ، كل تاريخ حياتنا وتاريخ الانسانية كافة يدخل في حاضرنا والتاريخ لا يحيا الا بقدر ما يتداخل في الحاضر" (٢) .

ماذا يتداخل في حاضر (اى واقع) قصيدة " في المغرب العربي " ، وكيف يأتي فيها التزام السيّاب ؟

" هنا في وحشة الصحراء " هذا هو الحاضر الذى يرى الشاعر فيه مقبرة الحاضر مقبرة والمقبرة مئذنة ومجد زال . انه مجد الماضي وقد مات منذ زمن ، موتا قديما :

" وتنزف منه ، دون دم ،
جراح دونما ألم —
فقد مات ...
ومتنا فيه ، من موتى ومن احياء .

١) كرم ، أنطوان ، غ . : مدخل الى دراسة الشعر العربي الحديث" ، كتاب العيد ص: ٢٧٦ .

٢) Berdiaeff, N. Cinq Méditations sur l'Existence. p. 137.

فنحن جميعنا اموات

أنا ومحمد والله ٠ " (١)

الرؤيا سريالية والمعاناة وجودية والانتماء قومي وستأتيه المراكسية بالصوت الهاتف من الماضي :

" وكان يطوف من جدّ ى

مَع المـد "

هتاف يملأ الشطآن : يا ود ياننا ثورى

ويا هذا الدم الباقي على الاجيال

يا ارث الجماهير ،

تشظّ الان واسحق هذه الاغلال

وكالزلزال

هزّ النير ، او فاسحقه واسحقنا مع النير ٠ "(٢)

الثورة هذه ، ثورة قومية د ينية ولئن امدّتها الماركسية بالمبدأ الثورى يقول :

واصوات المصلين ارتعاش من مراثيه

اذا سجدوا ينز دم

فيسرع بالضماد فم :

بآيات يغضّ الجرح منها خير ما فيه ،

تداوى خوفنا من علمنا أنا سنحييه

اذا ما هلل الثوار منا : " نحن نفديه ٠ "(٣)

ثم يقول : " كل الشرق ينفر للجهاد " (٤)

---

١) " في المغرب العربي " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٣٩٥ ٠
٢) م ٠ ن ٠ ص: ٣٩٧ ٠
٣) م ٠ ن ٠ ص: ٣٩٨ ٠
٤) م ٠ ن ٠ ص: ٣٩٩ ٠

القيمة التي يشهد بها الشعر ، التي تستمر من الماضي وما زالت حية ، هي قيمة اخلاقية حافظت عليها القرى :

" ان الله باق في قرانا ، وما قتلناه ؟
ولا من جوعنا يوما اكلنا ه ؟
ولا بالمال بعناه —
كما باعوا
الههم الذى صنعوه من ذهب كدحنا ه ؟
كما اكلوه اذا جاءوا —
الههم الذى من خبزنا الدامي جبلناه ؟
وفي باريس تتخذ البغايا
وسائد هن من ألم المسيح ." (١)

هنالك المدينة والبغي والمال والخيانة من جهة ، والله وناس القرى والايمان والطهر والنضال الشعبي اليومي من اجل الحياة الكريمة من جهة اخرى . وبين الجهتين مات الماضي . ودخل الشاعر الى عالم الموت هذا ، الى " وحشة الصحراء " وهناك لبس من الماضي ما بقي حيا" ، وراح يترجّح بين الموت والحياة :

" فكيف يحس انسان يرى قبره ؟
يراه وانه ليحار فيه :
أحي هو ام ميت ؟ ." (٢)

يذكّر هذا المقطع بمطلع قصيدة " المسيح بعد الصلب" . عندنا هنا ايضا ميت يواجه موته ويتعجب ان الجراح والصليب لم تمته . وكأن الشاعر الذى عاش حياته في ظل الموت فكان ابدا رافضا الموت . هو ايضا ليس ميتا فانه يحيا بقدر ما ، اذن فهو حاضر .

---

١) م . ن . ص: ٤٠٠ .
٢) م . ن . ص: ٣٩٤ .

في كل انســان حيّ او مظهر من التاريخ والحضارة ، قســم ولّى هو الموت وقسم حيّ هو الحاضر يجســد الشــاعر هذا اذ يجعل مســافة بينه وبين نفســه . ما هــو حــيّ فيه ينظر ما قــد مات منه ودفــن تحت اســمه واســم جدّه ، مكتوبين علــى صخــرة في الصحــراء ...

تجربة المغــرب العربــي في التاريخ بين الماضي والحاضر ، يعيشها الشاعر حالة وجدانية ، لذا يخرج من الموت بواسطة تحول وجداني ، والتشبيه يدل علــى ان التجربة تجربة شــخصية وجدانية وليســت فكــرة او قســما ثوريا ، يقول :
"كما يجرى دم الاعراق بين النبض والنبض." (١) هكذا يحس" الحياة، ويتأكــد من انتصــاره على المــوت. وهكذا ايضا تضــاء مــلامــح الارض:

قرأت اســمي على صخــره ..
وبين اســمين في الصحــــراء
تنفس عالــــم الاحيـــــاء
كما يجرى دم الاعــراق بين النبض والنبض
ومــــن آجـــــرة حمــــراء ماثلــة على حفــرة
أضــــــاء مــلامــــح الارض
بــــــلا ومــــــض
دم فيهــا ، فســـمّاها
لتاخــذ منــــه معناهــــا
لاعــرف انهــــا ارضــي
لا عرف انهــــا بعضــــي

---

١) م.ن. ص: ١٠٤.

لاعرف انهــا ماضي ، ولا احيــاه لــولاهــا
وانــي ميّت لولاه ، امشــي بين موتــاهــا ." (١)

في هذا المقطع علاقات معقــدة ووطيدة ، ومترابطة فنيا بشــكل وثيق . ولو تتبعــنا هذه العلائق وشــرحناها لظهر لنا ســر التحول الشعرى الذى انطلق من واقع الموت حيث الشاعر ومحمد والله اموات وانتهى الى تمخّض القبور عن اله حــيّ مــا زال " فينا " (٢) وهو يبعث ببعثنا ويحيا بجهادنا .

في هذا المقطع كلمة محولة هي كلمة " دم " هي تربط بين الشــاعر والارض. الشاعر يحس تنفس عالــم الاحياء ، اى عالم الثوار كدم الاعــراق بين النبض والنبض من جهة ، ومن جهة اخرى الدم يســمي الارض فتأخــذ هــذه منه معناها وهو دم الثــوار . هذا يعني ان هذا الدم اذ يضيء ملامح الارض ، ويســميها يخلقها ، يحوّلها من العــدم الى الوجود . اذن الدم الذى يعطي الحياة للارض هو نفســه الــذى يحسّــه الشاعــر وبذلك نفهــم العلاقــة التي يقولها حــرف اللام فــي قـــول الســيّاب :

" لأعــرف انهــا ارضـــي
لأعرف انها بعضـــي
لأعرف انهــا مــاضـــي " (٣)

علاقة اخرى تظهر هنا هي علاقة الارض والشــاعر ، انها بعض الشــاعر . لماذا بعضه ؟ ثم لماذا يقــول انها ماضيــة ؟

يجيب الشــاعر لتــوه عن هذا الســؤال موضحا العلاقة ، يقــول :

" لا احياه لولاهــا
واني ميت لــولاه ، امشــي بين موتــاهــا ." (٤)

---

١) م.ن. ص: ٤٠١.
٢) م.ن. ص: ٤٠٢.
٣) م.ن. ص: ٤٠١.
٤) م.ن. ص: ٤٠١.

والعلاقة تترجح بين الموت والحياة ، كما الشاعر في بدء القصيدة لم يكن يعلـــم " أحي هو أم ميت ؟ " اذن فبعضه ميت وبعضه حي . الارض كانت ميتة حتـــى سرى فيها دم الثوار واعطاها معناها ، والماضي ايضا بعضه منه ميت فيما يستمـر بعضه الاخر حيا في الحاضر . حاضر الماضي هو ثبات الارض لذا يقول الشاعر " لا احياء لولاها . " الهاء التي للمذكر تعود للماضي والهاء التي للمؤنـــث تعود للارض ــ والشاعر لا هوية له اذا اندثر ماضيه . وهو يعرف ذلك فيقول " واني ميت لولاه " . بهذه الشعبة من العلاقات الوثيقة المترابطة تتـــم وحدة الارض والماضي والشاعر في " " عمادة " الــــدم ، دم الثوار . بذلك تفهم التحول الذى نتبيّنه في المقارنة بين بداية القصيدة ونهايتها . جاء فـــي بدايتها :

" فنحن جميعنا اموات
أنا ومحمد والله .
وهذا قبرنا : انقاض مئذنة معفرة " (١)

وهذه نهايتها :

أنبر من اذان الفجر ؟ أم تكبيرة الثوار
تعلو من صياصينا .. ؟
تمخضت القبور لتنشر الموتى ملايينـا
وهبّ محمد والهه العربي والانصار :
ان الهنا فينا . " (٢)

وفي العام نفسه (١٩٥٦) يكتب السيّاب قصيدة تتناول وضع اللاجئين الفلسطينيين ، وهي بعنوان " قافلة الضياع " . تعالج القصيدة قضية " النازحين " ، الذين يحملون على كواهلهم خطيئة الحكــــام ، آثام كل الخاطئين ، ونتيجة التخلف الذى يجعلهم " سائرين الى وراء " ويستعيد لهم الصورة التي وردت فـــي

---

١) م . ن .   ص: ٣٩٥ .
٢) م . ن .   ص: ٤٠٢ .

القصيدة السابقة " النازفين بلا دماء " • واذا قبلنا بالمعادلة بين الدم والثورة على اساس الصورة التي درست في القصيدة السابقة ، اصبح نزف جماعة اللاجئين بلا دماء • يعني ان هذه الجماعة تضطهد وتسحق دون ان تثور • فالثورة هي فقط من عمل " الاحياء " الذين سمعهم الشاعر يتنفسون بين اسمين في الصحراء لما قرأ اسمه على آجرّة حمراء وكان هؤلاء هم الثوار في المغرب • اما هؤلاء اللاجئون فهم ينزفون بلا ثورة ، وهم اموات يسيرون في موكب دفن موتاهم : " السائرين الى وراء "

كي يدفنوا " هابيل " وهو على الصليب ركام طين • " (١)

وقد اصبح مّيتهم " ركام طين " وهو بعد على الصليب فانهم لشدة ما تأخروا ، تأخروا حتى عن دفنه •

" قابيل ، اين اخوك اين اخوك ؟ " خيانة الاخوة الانسانية ، امر شاق على السيّاب ، ولقد تردد في عدد من قصائده في " المخبر " : " أأنا الموكل ، ويلكم بأخي ؟ " (٢) في "رسالة " من مقبرة " : " ان الصخرة الآخرون " (٣) وكأنه يريد ان يبرز امرا غدا واضحا في هذه القصيدة وهو ان الظلم ، من عمل الاخرين ، وان الحرب التي تخلف التشرد وتخلق فئة من البائسين هي ايضا من عمل الاخرين فالناس هنا قسمان : " هابيل " الذى مات وجماعته هم من الموتى بالنفس ، وهم جماعة المنبوذين البائسين مرضا وجوعا وفقرا الذين لا يملكون حتى ان يثوروا •

" وقابيل " هو ممثل الطغاة والغزاة • في هذه القصيدة يجعل الشاعر فئة الغزاة الطغاة تواجه ضمير الانسانية وتواجه مسؤوليتها البشرية وقسطها في تحمل

---

١) " قافلة الضياع " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٣٦٨ •
٢) " المخبر " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٣٤٢ •
٣) " رسالة من مقبرة " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٣٩١ •

اعباء الظلم الانساني • عند نا فئتان تتواجهان ولا صلة بينهما ، بل هي صلة السبب بالنتيجة وصلة القاتل بالمقتول • لذلك عبرت القصيدة عن الضياع ، عن ضياع الحوار بين فئتي الانسانية : تلك التي تمثل الضعف والفقر والوداعة وتلك التي تمثل قوة الظلم والبطش •

في " قافلة الضياع " نرى المعسكرين منفصلين يتواجهان ، وعيون الموتى ، عيون الماضي تجحظ في اللحود لتنظر الى الضياع• هذا الضياع هو بالضبط هذه الحالة من اللاموت واللاحياة ، حالة اللجوء • وقد وفق الشاعر في خلق هذا الجو من اليأس والضياع بتكرار عبارة " الليل يجهض " ثلاث مرات ، ثم يرمينا في نتيجة الضياع :

" ••• فالحياه
شيء ترجّح لا يموت ولا يعيش بلا حدود
شيء يتفتّح جانباه على المقابر والمهود
شيء يقول هنا الحدود
هذا لكل اللاجئين ، وكل هذا •• لليهود " (١)

حالة الضياع هذه هي حالة الترجح بين الموت والحياة ، والامر الفاصل يأتي من العدو • العدو يخط الحدود بين الموت والحياة ويقرر مصير اخوته من آل " هابيل " • في هذا الكلام الفاصل ، المغرق في الواقعية الى حد المرارة والسخرية السوداء ، ان محور الالتزام فيها هو الصورة الشعرية • يقول ذلك السيّاب نفسه في القصيدة :

" وبأيما لغة نقول فيستجيب الآخرون
ونورث الدم للصغار
أعلمت حين نقول : دار او سماء — اى دار

---

١) " قافلة الضياع " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٣٦٩ •

أو سماء يخطران على العيون ؟ " (١)

يتساءل عن اللغة التي يمكنها ان تبلّغ رسالته وتحقق هدفه في ان يحيا الجيل الآتي بفضل نضال من يعاني اليوم وشهادته ، " فنورث الدم للصغار " .

الجواب عن السؤال حول اللغة التي يمكنها ان تفي بذلك ، اتى في مطلع القصيدة في كلمة : " أرأيت " . " ... أما رأيت ؟ "

الصورة الشعرية هي محور فعل الالتزام فنيا ، فالصورة هنا ليست تصويرا فوتوغرافيا بسيطا قريب المنال ، ولا استعادة بالخيال لمشاهد من الماضي . ثمة نضج فني ما بين قصيدة " فجر السلام " و " قافلة الضياع " . ففي القصيدة الاولى يدعو الشاعر القارئ للتصور : " صوّر لنفسك في الخيال " (٢)

ضعيفة هذه الدعوة الى الرؤية يبقى الشعر فيها دليلا على شيء خارج عنه ، مشيرا اليه عن بعد . أما في القصيدة الثانية ، فان الشاعر يحمل القارئ الى معركة الوجود . يدخل معه الى ساحة المعركة . وفي وسط أتون النار التي " تصرخ " و " تصهل " و " تركض " يحدّث الشاعر القارئ وكأنه صوت الضمير لشدة قربه من القارئ ، ويبرز المشهد الحي الذى يدخله الشاعر والقارئ معا ويخاطب الشاعر رفيقه في الرؤية : " أرأيت " . ما ذا يرى ؟ صورة ليست نقلا تصويريا للواقع ، ولا من نسج الخيال . انها كشف لاعماق الواقع ، لحقيقة الواقع لمعناه الانساني ، لابعاده التي تخفى على البصر ويبصرها الشاعر ببصيرته ، بمخيلته المبصرة ، انها الصورة ــ المعاناة .

ينزل السيّاب بالصورة الى الاعماق الانسانية" . يتخلى عن فرديته يقول : " النار تركض وراءنا "ثم يعود فيجسّد حالة الجماعة في كيانه الشخصي وقد اتحدت بمصير الجماعة ويقول : " النار تصهل من ورائي " . (٣) يرمي بأناه في ضياع الجماعة ،

---

١) م . ن . ص : ٣٧٣ .
٢) " فجر السلام " ، الديوان ، مجلد ٢ ، ص : ٢٥٩ و ٢٦٢ .
٣) " قافلة الضياع ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٧١ .

يتسرّب كيانه من الاوضاع التي تكتنفه ، ويتسرّب الضياع الى هذا الكيان يفككه • يتسرّب الواقع الى كيان الانسان المحب ، " البائس الذى يحرق نفسه من اجل الغاية التي يطمح الى تحقيقها ، هذا الانسان الذى يسمونه الشاعر " (١) كما قال السيّاب نفسه عن نفسه • بحبه هذا يعانق الشاعر الجماعة ، فتستسلم له هواجسها وآلامها وآمالها فتغنى بذلك خبرته وتتعمق تجربته واذا أتت الصورة اكثر غموضا وغرابة ، فذلك لانها تسعى للبوح عن معاناة مستسرة ، حيث العلائق وثيقة وعميقة ومتلاحمة الى حدّ يقرب من السرّ • ونستطيع ان نتبين مشاهد ثلاثة ترتكز عليها القصيدة لتنقل القارئ الى معنى الوجود في حالة الضياع لتنقله الى سرّ هذا الكون غير العادى ، الى هذه الحالة الخارقة •

المشهد الاول

" النار تتبعنا ، كأن مدى اللصوص وكل قطّاع الطريق
يلهثن فيها بالوباء ، كأن السنة الكلاب
تلتزّ منها كالمبارد وهي تحفر في جدار النور باب
تتصبب الظلماء كالطوفان منه ، فلا تراب
ليعاد منه الخلق ، وانجرف المسيح بعد العباب
كان المسيح بجنبه الدامي ومئزره العتيق
يسدّ ما حفرته ألسنة الكلاب
فاجتاحه الطوفان : حتى ليس ينزف منه جنب او جبين
الا دجى كالطين تبني منه دور اللاجئين " • (٢)

هذا مشهد حيّ ، بافعال مضارعة تتلاحق بسرعة ، تحدث في لحظة واحدة او تكاد . السرعة فيها دليل الحاح الالم الذى يختنق منه الشاعر • يترجم الشاعر هذا الشعور ، مشهدا سينمائيا حيّا ، كأنه من الحلم ، لكنه هو من قلب الواقع • فما هو اعمق من الواقع المنظور •

---

١) بلاطه ، عيسى • بدر شاكر السيّاب • ص: ٨٨ •
٢) " قافلة الضياع " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٣٧٠ •

هنا الشاعر لا يصف ، انه يقول حالة وجودية هي ليست ملكه فحسب ، بل هي مصير الجماعة المشترك . انه يحيا الجماعة او هي تحيا فيه تجربة الضياع والتشرد . يقول اندريه بروتون عن موقف الفنان السياسي اليوم : " نحن نعيش في زمن يملك الانسان فيه نفسه اقلّ من اى وقت مضى . والفنان فيه(بدأ يتنازل عن شخصيته الفردية) التي كان حريصا عليها ، اذ انه اودع فجأة مفتاح كنز لا يختص به ، ولا يمكنه ان يعتد به لنفسه ، وهذا الكنز ليس الا الكنز الجماعي . "(١) ان ما يهمنا هنا هو مدى غوص الشاعر في اعماق هذا الكنز الجماعي واتحاده بالجماعة وما الصورة السريالية الا دليل التزامه بهذه الاعماق حيث تأخذ العلائق نمط ارتباط غير منطقي ، وتتداعى الكلمات والصور من مجاهل النفس البشرية الجامعة .

لن نشرح المقطع الاول بالرغم من غنى الصورة وكثافة المعاناة فيه ونكتفي بأن نأخذ نموذجا للدرس ، عنصر التراب الذى اكلته الظلمة وكان منه يرجى الخلق الجديد . فالتراب الذى لا دم فيه ، لا " ينزف منه جنب او جبين " ، " طين كالدجى تبنى منه دور اللاجئين " . غياب عنصر الدم الذى هو عنصر الحياة عند السيّاب لانه رديف للثورة ، للانتفاضة هو ايضا دليل العدم . فحيث لا دم ، لا ثورة ، لا انتفاضة ، لا حياة ، حتى الموت لا طعم له ولا قيمة .
هذا المقطع يخلق جو العدم بتصبب الظلماء كالطوفان وانجراف التراب وغياب الدم ، حتى لا يبقى الا الطين وكأنه رماد . يرى الشاعر الظلمة طوفانا ، تموج فيه العتمات وتكتسح الدنيا لتظلم ولا يبقى سوى العدم بعد الطوفان ، وهو لا يترك الا طينا تبنى منه دور اللاجئين ظلمة ضياع يتيهون فيها .

فضياع اللاجئين وضياع لونهم تراءى للشاعر وكأنه "طين كالدجى " ، كانه لون قاتم لا دم فيه ولا يرجى منه خلق جديد . تحوّل الوضع الاجتماعي السياسي الى حالة وجدانية وجودية اذ نزل الشاعر الى المعاني العميقة لوضع الضياع ، نزلت

---

(١) Breton, A.: Manifestes du Surréalisme, p. 272.

تجربة اللاجئين الى اعماقه فتخلّى عن فرديته واغدقت عليه خبرة الجماعة كثافة الرؤيا .
هكذا التزم السيّاب فنيا في هذه القصيدة وفي هذا المقطع بخاصة .

المشهد الثاني

اما المشهد الثاني الذى يدلّ على نضج فني وعمق تجربة وصدق التزام فهـــو الآتـــي :

" النار تصهل من ورائي والقذائف لا تنام
عيونها وابي على ظهرى ، وفي رحمي جنين
عريان دون فم ولا بصر تكوّر في الظـــلام
في بركة الدم وهو يفرك انفه بيد . وكالجرس الصغير
يرن ملء دمي صداه — تكاد تومض كل روحي بالسلام
حتى اكاد اراه في غبش الدماء المستنير
عريان دون فم كأفقر ما يكون : بلا عظام !
وبلا أب ، وبدون حيفا دون ذكرى — كالظـــلام !
أسريت اعبر ، تحت اجنحة الحديد به الزمان
...... والارض تطمس من وراء ظهورنا ...
فكأن امس غد يلوح وليس بينهما مكان . " (١)

يحمل الشاعر ماضيه على ظهره تراثا انهالت عليه القذائف . مستقبله جنين في رحمه ، جنين بلا عظام ولا أب . مقطع سينمائي سريالي حيّ ، تتعقد فيه العلاقات وتترابـــط لتخلق جو الضياع . الجنين بلا عظام اى بلا شكل ، وهو ايضا بلا حواس . لكـــن الشاعر يفاجئنا بحركة واضحة للجنين اذ يفرك انفه بيده فهو ليس ميتا انه شيء ترججّ بين

---

١) " قافلة الضياع " ، انشـــودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٣٧١ .

الموت والحياة • أنه بلا أب ، مكسور الجناح كأفقر ما يكون وقد ضاعت ذكرياته وضاعت هويته كما ضاع ماضيه وتاريخه وتراثه • التزام الشاعر هنا يتجلّى بالاسلوب الفني نفسه الذى رأيناه في المقطع الاول • غيران المعنى لا ينحصر في المكان وفي واقع الضياع كحالة آنية للاجئين • المعنى يمتد في الزمان الى الماضي والمستقبل •

في التزام السيّاب هنا بعد تاريخي • فيه اعادة نظر بولاء الحاضر للماضي ، وكأنه اعادة نظر بالتراث نفسه • ينتاب الشاعر شك بهويته فيتساءل :

" أم نحن بدء الناس: كل تراثنا انصاب طين " (١)

الزمان عنصر مهم في هذه القصيدة فانه ربما يصلح مبدأ انتماء • فاذا كان اللاجئون تحديدا هم من فقدوا المكان الذى ينتمون اليه ، فلعلّهم اذ يلتفتون الى الزمـــان يجدون فيه مبدأ انتماء • لذلك تتردد كلمات " أمس" و بدء " وغد " :

" أروّضوا أمس الخيول " (٢)

••• " بين الكهوف وبين امس هناك بئر لا قرار " (٣)

وبضياع المكان يشك الشاعر بارتباط الماضي بالواقع • وكأن انفصالهما يفرغ الحاضر من معناه ويفقد ناس اليوم هويتهم ويرميهم في العبث والضياع :

هيهات ، ليس للاجئين ولاجئات من قـرار
او ديار ،
الا مرابع كان فيها امس معنى ان نكون " •• (٤)

---

١ (م • ن • ص: ٣٧١ •
٢) م • ن • ص: ٣٧٠ •
٣) م • ن • ص • ٣٧٢ •
٤) م • ن • ص: ٣٧٣ — ٣٧٤ •

تجيب هذه القصيدة عن سؤال طرحه الشاعر في عام ١٩٥٣ في قصيدة "غريب على الخليج" وفيها يقول :

" ايخون انسان بلاده ؟
ان خان معنى ان يكون ، فكيف يمكن ان يكون ؟" (١)

وهذا الشعور بالتقصير عن الثورة والنضال الحق يجعله يخاطب عام ١٩٥٩ جميلة بوحيرد بخجل اذ يقول :

" لا تسمعيها .. ان اصواتنا
تخزى بها الريح التي تنقل ،
باب علينا من دم مقفل
ونحن في ظلمائنا نسأل :
" من مات ؟ من يبكيه ؟ من يقتل ؟" (٢)

يستحي الشاعر بقوم قصّروا عن الثورة الحق ، وامتلكهم التقاعس واذلهم الالم الى حد فقدوا معه لا المكان وحده ولا معاني التراث في الزمان وولاءهم له بل القيم الانسانية ايضا يقول :

" لم يخرجونا من قرانا وحدهن ولا من المدن الرخيّة
لكنهم قد اخرجونا من صعيد الآدمية " (٣)

فأقلّ القيم الانسانية مثلا ان يدفن الناس موتاهم . فالدفن مهم جدا لانه وعد بولادة جديدة . ولكن القوم فقدوا حتى هذه القيمة ، وهم لفرط عذابهم وشقائهم اعجز من ان يدفنوا موتاهم :

---

١) "غريب على الخليج" ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٣٢٠ .

٢) "جميلة بوحيرد" ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٣٧٨ .

٣) "قافلة الضايع" ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٣٧١ ـ ٣٧٢ .

" من يدفن الموتى وقد كشفوا وماتوا من جديد ؟

من يدفن الموتى

ليولد ، تحت صخرة كل شاهدة ، وليد ؟

من يدفن الموتى لئلا يزحموا باب الحياة

على اكف القابلات ؟

من يدفن الموتى لنعرف اننا بشر جديد " (١)

يتبدى الموت هنا طبقات تلو الطبقات . هو الحدث الذى لم يتمّ بالدفن بمعنى آخر لم يتم حتى انتماء الموتى الى الارض وفناؤهم بها كي يتمكنوا من العودة الى الحياة مع ربيعها في موسم تموز . "هابيل" على الصليب ركام طين لم يجد من يدفنه ، فهو شيء ترجّح بين الموت والحياة ، انه الضياع . حالة اللجوء هذه هي حالة الضياع . فاللاجئ لا يملك حتى امر ان يموت او يدفن موتاه . انه اليأس المرّ . هذا يحمل الشاعر على كتابة مقطع من اشد المقاطع مرارة وسخرية مأساوية اذ يقول في مشهد ثالث :

في كل شهر من شهور الجوع يومئ يوم عيد

فنخفّ نحمل من " تذاكرنا " صليب اللاجئين :

– " يا مكتبا للغوث في سيناء هب للتائهين

منّـا وسلوى من شعير ، والمشيمة للجنين

واجعل له المطّـاط سرّه

وارزقه ثديا من زجاج واحش بالادريج صدره . " (٢)

من شأن الم عنيف كهذا الذى يعتمر في صدر السيّاب ، ويوحي له بهذا المشهد ان يعطي القارئ العالم لا ليراه بل ليغيّره (٣) كما قال سارتر .

---

١) م . ن . ص: ٣٧٣ .

٢) م . ن . ص: ٣٧٣ .

٣) Sartre, J.P. Qu'est-ce que la Littérature ?

لقد نجح السيّاب في نقل القارئ الى معركة الوجود الذى يتخبط فيه اللاجئون . والقصيدة صورة تسير في اعماقهم الانسانية ، نرى فيها " الليل يجهض" (والفعل المضارع يعطي الوضع حيوية) وسفائن اليهود الفاتحين الغزاة كالخيول تفتح النار على " مكاننا " و " زماننا " و " كياننا الآدمي " . يثور الشاعر ويدمى قلمه وينتهي بعد جولة في ساحة المعركة بقوله (والفعل الماضي) " اجهض الليل" . هذه القصيدة فعل فني ملتزم ، يتيح للقارئ عند كل قراءة ان يستعيد حرارة التجربة التي استكتبت الشاعر قصيدته . وبالرغم من ان موضوع القصيدة يتناول عالم اللاجئين ويكشف عن ضياعه وحقيقته، فان القصيدة تخطو خطوة ايجابية على طريق " المدينة البهية " ، الحياة الفضلى . ذلك ان حركية الصورة فيها ، والعمق الذى ادركته هذه الصورة، والرؤى التي نقلت حقيقة الواقع اعطت القارئ عالم اللاجئين لا ليراه فحسب بل لينفعل به ليلتزمه ليستحثه ويبنيه على صورة اخرى . التزام الشاعر فنيّا من شأنه ان يحمل القارئ على الالتزام بطريق العدوى .

تشهد هذه القصيدة ومن جهة اخرى ان الالم نفسه يبني مدماكا في بناء الفرح الذى سيتم بتحقق المدينة البهيّة . الالم اذا استوفى رحلته الى الموت عاد بالناس بعد ان يدفنوا الى رحم الدنيا . هناك ثمة وعد بالنشور، بالولادة الجديدة . لذلك يطالب السيّاب بمن يدفن الموتى ، ليعرف القوم انهم بشر جديد . وهذا ما يعيشه هو كشاعر تضم " أناه " خبرة الجماعة التي اتحد بها ، في " رسالة من مقبرة " حيث أود ع ذاته القبر كما رأينا سابقا . تجربة الالتزام في الجماعة حملت السيّاب الى اقاصي الذات الجماعية ، الى ابعد ابعاد قضاياها واهمها قضية الموت . ويتبين للباحث ان عام ١٩٥٦، هو ذلك العام الذى وصل السيّاب فيه الى منعطف اكيد في شعره هو مفهومه للموت . الموت الذى لم يعد حدّا ينتهي اليه بل محطة تحول نحو بعث وقيامة . فمن نتاج هذا العام قصيدتا " رسالة من مقبرة " و " النهر والموت " من القصائد —

الوجه ، وقصيدتا " قافلة الضياع " و " في المغرب العربي " ٠ وفي هذا العام تجمعت لديه روافد عديدة اغنت تجاربه، استقاها من قراءاته، ومن تعرفه الى الرمز ومن مجلة " شعر " ٠ بعد هذه السنة ينتقل الى مرحلة الانتصار على الموت وكان قد عبّرعن بوادرها بقصيدة " في المغرب العربي " وجسّدها في قصيدتي " المسيح بعد الصلب " و " الى جميلة بوحيرد " ٠

٣) <u>من المبغى الى جيكور: تجربة المدينة</u>

ان اختبار السيّاب الشعرى مع الانا الملتزمة الذى تجلى في القصائد الوجه، وفي القصائد — الجماعة قد تجلى ايضا في ، بعد ثالث هو تجربة المدينة كما في القصائد التي تتناول جيكور والمدينة ٠ وهذه القصائد تمتد على طول الفترة التي ما بين عام ١٩٥٢ و ١٩٦٠ ، أى من غربته في الخليج ١٩٥٢ وحنينه الى العراق — القرية — الطبيعة ، وحتى العودة الى جيكورعام ١٩٦٠ ٠ هذا البعد الثالث هو ما سنركز عليه الآن وما سنعتبره تجربة السيّاب الحضارية ٠

ان الخط العريض لتجربة السيّاب مع الحضارة هو فنيا الخط عينه الذى اعتمدناه في تبيان مسيرته الشعرية حتى الان ، في ديوان <u>انشودة المطر</u> ٠ انه الخط الذى يبدأ بمواجهة الموت كمصير محتوم على الشاعر وقومه ، ثم يمر بارهاصات الحياة في قلب الموت ، منتهيا الى الانتصارعلى الموت بالموت نفسه اى بالفداء ٠ انه خط التزام الكفاح ضد الموت والشر وما يمثلها في قلب الحضارة التي يحياها السيّاب ما بين ١٩٥٢ و ١٩٦٠ وقد كان مسرح تجربة السيّاب مع الحضارة ، العراق بوجهيه : القرية والمدينة ٠

القرية عند السيّاب هي " جيكور " التي اشتهرت في شعره وبسبب منه . فهي لولاه قرية منسية متواضعة الى جنوبي البصرة ٠ ولعلها بسبب هذا التواضع

والتوارى احتفظت بصفات محببة الى قلب السيّاب. فكان يرجع اليها كلما اتعبه العيش. والواقع ان السيّاب لم يفارق جيكور مفارقة هجرة . فهو لم يغادرها حتى يرجع اليها . لكن عمله في البصرة ثم في بغداد كان يستبقيه بعيدا عن القرية ، فكانت غربة متعبة مهما قصرت مدتها . ومن هنا كان توقه الدائم الى جيكور. قبل دراسة اسباب هذه الغربة ومسببات التعب فيها ، لا بد من التأمل فيما كان يشد السيّاب الى جيكور.

جيكور بالنسبة الى السيّاب هي جذوره ، منشأ هويته ومبدأ انتمائه على اكثر من صعيد . وغنيّ عن التذكير كم ان نفسا كنفس السيّاب مرهفة الحس الى حد القلق كانت تحتاج الى مثل جيكور قرية وديعة ملاذا ومأمنا . وقد عززت هذا الميل الطبيعي جذور قلنا انها كانت ممتدة في غير بعد واحد . فمن هذه الجذور ، الطبيعة الريفية التي كانت مسرح طفولته من جهة ومسرح نشأته الشعرية الرومنطيقية من جهة اخرى. ومن هذه الجذور التي كانت تشدّه الى جيكور شدّا محكما ، الانتماء العاطفي ، وقد ترك فيها امه دفينة وحبه الاول كذلك. وكأنه بذلك دفن فيها طهر العاطفة وذاق بذلك طعم الحرمان والجوع العاطفي . ولذا بقيت عيناه ترنوان الى التلال تسأل عن امه :

" .... التي افاق منذ عام
فلم يجدها ، ثم حين لجّ في السؤال
قالوا له : " بعد غد تعود .." —
لا بد ان تعود
وان تهامس الرفاق انها هناك
في جانب التل تنام نومة اللحود " (١)

ترك في جيكور ايضا ذكريات حبه الاول وقد دونها في كتاب " أزهار واساطير " .

---

١) " انشودة المطر " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٤٧٦ .

فجيكور هي عنده مبتدأ الحب •

ثم هناك انتماء آخر هو الانتماء الطبقي فبالرغم من ان آل السيّاب كانــــوا يعدّون من كبار ذوى الاملاك وبالرغم من ان بدرا كان يعرف ذلك لكنه لم يشهد هذا المجد القديم وكان لذلك يميل بشعوره نحو الانتماء الى طبقة الفلاحين • لقـــد كان يجمعه بهم تعلقه بالارض التي دفن فيها امه ، كما جمعه بهم حبه للطبيعـــة • غير ان الذى كان يشد السيّاب الى طبقة الفلاحين كان الشعور بالفقر والحرمـــان وهو الذى جعل السياب ينتمي الى طبقة الكادحين المناضلين • فان بدرا لـــم يكن يوما فلاحا عاملا في الارض، ولذلك كانت جيكور تمثل جذور انتمائه السياســـي وقد " كانت يومذاك حصنا منيعا من حصون الشيوعية " • (١) وقد تحولت مجالسها الى حلقات تبسط فيها العقيدة الشيوعية ، وغدت بساتين النخيل فيها مأوى لزعماء او لاعضاء بارزين في الحزب • تجتمع في صورة جيكور هذه الانتماءات جميعا يشدها معا عمق صورة الطهارة الريفية الذى سيضمن مرافقة جيكور للسيّاب في كل مراحل حياته • عرفها طهارة في الحب ، وفي الانتماء السياسي في سنّ لم تبدأ الخيبات فيها بعد بالحد من مثاليته والتجريح باحساساته • ثم ان ما لاقاه السيّاب في المدينة كان من شأنه ان يغذى تعلقه بالقرية • ولكن قبـــل ان ندخل في درس صورة المدينة ، تجدر هنا الاشارة الى عنصر هام جدا كان من شأنه ان يؤثر في موقف السيّاب من المدينة • هذا العنصر هو عنصر الثقافة " ففي ذكر لروافد ثقافته يشير جبرا ابراهيم جبرا الى تأثر السيّاب من جهة بقصيدة اليوت : " الارض اليباب " وفيها " مدينة الوهم " وبقصيدة بودلير من جهـــة اخرى وفيها : " يا مدينة زاخرة ، مدينة ملوءها الاحلام ، حيث يمسك الطيف طوال النهار بعابر السبيل " (٢)

---

١) عبّاس، أ • بدر شاكر السيّاب ، حياته وشعره • ص: ٩٢ •

٢) جبرا ابراهيم جبرا "الشعر الاميركي الحديث" ، مجلة الآداب ، مجلد ٣ ، عدد ١ ، كانون الثاني سنة ١٩٥٥ ، ص: ١١٢

صحيح ان المدينة التي عرفها السيّاب ليست المدينة الحديثة المعاصرة التي عانى منها كل من اليوت وبودلير ، غير ان ما كان يشعر به ابن القرية النائية الوديعة تجاه مجتمع المدينة وتركيبه كان يشبه الى حد كبير شعر الضياع الذى تكلم عنه اليوت وبودلير وذلك مع الاحتفاظ بالنسبة . صحيح ان بغداد لم تعرف " المكننة والآلية " التي قال عنها بردياييف انها " تشكل الصيغة القصوى التي يتحول بها الوجود الانساني الى الشيئية ، فينطرح ظلّه خارجا في عالم من غربة وجليد " ⁽¹⁾ ولكن لا بد ان الفرق بين جيكور وبغداد كان مهما وكان من شأنه ان يشعر السيّاب بغربة في المدينة . والا كيف يفهم هربه الى قريته عند كل خيبة وكلما طرد من وظيفة بسبب اندفاعه في تظاهرة سياسية؟ ولعل شعوره بالضياع والغربة في المدينة كان الدافع الذى حمله على اختيار وجوه انسانية تجسّد تجربته الشعرية في أوائل الخمسينات. لذا نراه يتعرف في المجتمع البغدادى على وجه المومس والحفّار والمخبر، فكأن المذهب الشخصاني في القصائد / الوجه ، كان جزءا من مكافحته ضدّ المدينة المعاصرة حيث يعلو صوت الآلة والسيارة على صوت الشعب ، وعلى صوت الانسان الفرد . ولئن لم تدرك الحضارة المادية السيّاب بالآلة والمكننة ومجتمعها واحكامها ومقتضياتها ، الا انها ادركته بصورة الشعور بالحرمان والغربة الذى سببه المال . " المال شيطان المدينة " يقول السيّاب عام ١٩٥٤ في قصيدة المومس العمياء ، وهو المال الذى غرّبه عن وطنه ، فبقي عبدا للغربة في الخليج ، وهو القضية الاهم التي لازمت شعره في مرحلة اولى وجاء منفعلا بها . هذه المرحلة تتجلّى في قصيدتي "عرس في القرية" ١٩٥٥ و "مرثية جيكور" ١٩٥٥ ، ثم تتبعها مرحلة الصراع بين القرية والمدينة في ذات الشاعر كما تتجلّى في قصيدتي "تموز جيكور" ١٩٥٥ ، و "جيكور والمدينة" ١٩٥٨ . وينتهي الصراع" بالعودة الى جيكور" ١٩٦٠ ، التي يقدمها الشاعر بديلا

(١ Berdiaeff, N. : Cinq Meditations sur l'Existence, p. 150.

عن المدينة المومس . وستظهر مرافقتنا للسيّاب في المراحل الثلاث ابعاد هـــذا الالتزام واعماقه . السيّاب يثور على ما هو كائن ، اى على سيطرة المال والمــادة ، باسم ما سوف يكون او بسبب ما ينقص الواقع من اجل ان يكون حياة حق . هنـــا ايضا كما تبيّنا في القصائد / الوجه ، والقصائد / الجماعة ، تطور الالتـــزام انطلاقا مما هو كائن ، من واقع آلام الناس وآمالهم الى رؤيا " المدينة البهية ".

جحيـــم المــال

ففي مرحلة اولى هي مرحلة " عرس في القرية " و " مرثية جيكور " ، ينطلق الشاعر من الواقع ومن لفظتين محوريتين " النضار " في القصيدة الاولـــى و " الدم " في القصيدة الثانية .

قصيدة " عرس في القرية " تجسد التزام السيّاب لقضية الفقر ، " المال شيطان " وهو الذى سيخرج الفتاة " نوار " من انتمائها الى طبقة الكادحين الـــى اللجوء الى طبقة الاغنياء الذين طالما استبعدوا آباءها :

" زهّدتها بنا حفنة من نضار :
خاتم او سوار ، وقصر مشيد
من عظام العبيد ...
وهي يا رب ، من هؤلاء العبيد " (١)

المال سبب الخيانة لانها تتنكر لاصلها لذا يسألها :

" هل تصيرين للاجنبي الدخيل ؟
للذى لا تكادين أن تعرفيه ؟
يا ابنة الريف ، لم تنصفيه " (٢)

---

١) " عرس في القرية " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٣٤٥ .
٢) م . ن . ص: ٣٤٦ .

موضوع هذه القصيدة ، قصة عادية ، كثيرا ما كانت تحدث في الارياف والقرى • ولذلك فأن اختيار السيّاب لهذا الموضوع يشير الى نوعية التزامه ، فهو التزام طبقي ، التـزام بالشعب • في الريف نفسه انقسام طبقي ، هناك الاغنياء المستعبدون والفقـراء ، والشاعر اختار ان يقف مع الطبقة الكادحة • فهو ينطلق من الواقع الشعبي من قصـة عادية وحادثة متكررة في الاوساط الفقيرة • يعزز هذا الالتزام الشعبي ختام القصيدة ، اذ ينقل السيّاب هذه الحادثة من حدودها الآنية ، من فرديتها الى المستوى الحضارى الانساني الشامل • وبالسخرية اليائسـة نفسها بحثعن الثورة اذ يقول :

" كل ما عندنا نحن ، هذا الغم
كان وهما هوانا ، فان القلوب
والصبابات وقف على الاغنياء
لا عتاب ••• فلو لم نكن اغبياء
ما رضينا بهذا ، ونحن الشعوب • " (١)

في القرية نفسها يعانق السيّاب مشكلة الحضارة المادية التي تقتل الطهر الممثـل بترك الفتاة طبقة الكادحين وانتقالها الى طبقة الاغنياء •

يبدو جليا من هذه القصيدة كم ان السيّاب كان يربط ربطا وثيقا بيـن المال والخيانة • فالطهر ليس في القرية فقط ، لكنه محصور بصورة خاصة بطبقة الفلاحين • وبما ان طبقة الفلاحين ليست كبيرة في المدينة التي شيطانها المال ، يفهم من هنـا ان يكون واقع المدينة في ذهن السيّاب واقع خيانة وان تكون المدينة مومسا •

التزام السيّاب في هذه القصيدة ماركسي الى حد كبير يتجلّى فـي التزامه الطبقي ودفاعه عن قضية الشعب ولصوقه بالواقعية واقدامه على السخرية واتخاذه الفـن وسيلة للتوعية واثارة الثورة كما في المقطع الاخير • ولكنه لا ينظم شعارات وآراء • فهو

---

١) م • ن • ص: ٣٤٨ •

اذ يعانق قضية فتاة في وضع معيّن ومتكرّر في الريف نرى انه لا يتخلّى عن المذهـــب الشخصاني الذى يسمح لشعره بالاحتفاظ بطر ته وخصوصيته • لكنه يبقى شعره منفعلا بقضية الخيانة والمال • ينقل الواقع بصدق ولوعة ووجع فهو منفعل بواقع الخيانـــــة ولكن جلّ ما يستطيع عمله هو ان يأخذ موقفا من القضية فينحاز الى الشعب ويحث علـــى الوعي في المقطع الاخير •

ان ما يلفت النظر في هذه القصيدة هو اختيار السيّاب لحادثـــــة العرس مما جعل الخيانة اقوى لانها تنكّر للحب والزواج وهما ذروة القيـم الانسانـــي • وكأن المال هنا في نظر السيّاب تنكّر للانسانية •

هذا الموقف المتململ بيأس من الحضارة المادية والمتوجع منها والباكي بسببها ، يجعله السيّاب مرة اخرى في صورة العرس في قصيدة " مرثية جيكور " ، ولكن اللفظة المحورية ليست "النضار" هنا بل هي لفظة "الدم" • ولها ثلاثة ابعـــاد ، البعد الاول يقصد به الطهر والشرف والبكارة

" ثم يوفي على الجمع بمنديل عرسه المعقود
نقطته الدماء يشهدن للخدر بعذراء ، يا لها من شهود
لا على العقم والرّدى ، بل على الميلاد والبعث والشباب الجديد " (١)

وفي البعد الثاني تستحيل هذه الدماء ، دماء المناضلين

" أى جرح ينزّ منه الدم الموّار في باب دارك المرصود ؟
انه منك ! منك هذا الدم الثّر ومن جانب العروس القديد " (٢)

هذا النزف يصدر عن جراح الاستعباد والعبودية في جنب الكادحين • الحضارة المادية متمثلة في هذه القصيدة بالطائر الحديدى وفي حساب النقوذ " و " ضجة الآلات "

---

١) " مرثية جيكور"، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٤٠٤ •
٢) م • ن • ص: ٤٠٤ •

و" لهاث العبيد " وهي جميعا الطعنة المدمية في جنب جيكور . ان احداق العذارى في هذه القصيدة تنظر الى جرح جيكور الذى احدثته الحضارة المادية في جنبها كما كانت احداق الشعب تنظر الى جرح المسيح المصلوب في قصيدة " المسيح بعد الصلب " .
موقف السيّاب من الحضارة المادية واضح في قوله :

" لا عليك السلام يا عصر تعبان بن عيسى وهنت بين العهود
أنت ايتمت كل روح من الماضي ، وسوّدت آلة من حديد " (١)

وكما يذكّر الريفية في القصيدة السابقة بأصلها وبانه كان اولى بها ان تعشق فتى من الريف يعرفها منذ الصغر كما يعرف القمر وحفيف النخيل ، يعرفها معرفة ضفاف النهر والهوى والمطر ... نراه في مرثية جيكور يرثي الماضي ، ماضي جيكور وغدها ايضا اذ يفنيهما " حاضر غير حاضر هو عصر الآلة الذى أيتم " كل روح من الماضي " . الاصالة والطبيعة هنا واحد يقتله المال والحضارة المادية . هذا بعد حضارى قومي عربي يلّون بطيفه الالتزام الماركسي الامي الذى يعبّر عنه السيّاب في المقطع الاخير للقصيدة حيث يتناول قضية الفقر والظلم ، قضية المال والخيانة باليأس الساخر عينه :

" والمسيح المبيع بخسا بما لو بيع لحما لناء عن تسد يد :
حدّقي حيث شئت ، يا عين فوكاى المدّماة ، من مداك المديد
فهي سوق تباع فيها لحوم الآدميين دون سلخ الجلود
كل افريقيا وآسية السمراء ، ما بين زنجها والهنود
واشترى لحم كل من نطق الضاد تجار تبيعه لليهود
هكذا قد أسف من نفسه الانسان وانهار كانهيار العمود

---

١) م . ن . ص: ٤٠٨

فهو يسعى وحلمه الخبز والاسمال والنعل واعتصار النهـــــود
والذى حارت البرية فيه بالتأويل ، كائن ذو نقـــــــــود " (١)

وتنتهي القصيدة . لكن الشاعر يبقى ناقلا للواقع منفعلا به ، راضخا للحال ، مقررا في آخر بيت منها لواقع مرير عانت منه البرية ولم تستطع معه شيئا . وهكذا يكـــون السيّاب قد نقل في قصيدتي " عرس في القرية " و " مرثية جيكور " الواقع المـــادى ومرارته . هذه هي المرحلة الاولى حيث يبقى الشاعر ملتزما موضوع الفقر ، ولكـــن ثمة مسافة تفصل بين الموضوع والذات الشاعرة بالرغم من التعاطف الكبير الـــذى يبديه السيّاب تجاه موضوع المال والخيانة والحضارة المادية .

ذبيحة التطهـــــر

في المرحلة الثانية ، مرحلة " تموز جيكور " (١٩٥٥) و " جيكور والمدينة " (١٩٥٨ تنتفي هذه المسافة اذ يقدّم السيّاب ذاته مسرحا لتجربـــة الشعر مع الحضارة . ينتقل العرس مع الواقع الخارجي الى ذات السيّاب حيـــث يصبح الشاعر هو العريس . تعمل الحضارة المادية على قتل عروسه القرية الطاهـــرة فلا تنجو هذه الا اذا ماتت هو عنها في عرس الدم على الصليب فينتصر بالموت علـــى موت القرية .

انه الحب الفداء ، العرس الذى لا يتم الا بالموت ، بالدم :

" جيكور ... ستولد جيكـــور :
النوّر سيورق والنـــور .
جيكور ستولد من جرحـــي ،
من غصّة موتـــي ، من نارى " (٢)

---

١) م . ن . ص: ٤٠٩ .
٢) " تموز جيكور " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٤١١ .

انه ادونيس أو تموز / والمسيح . الشاعر يقدّم نفسه ذبيحة يغسل بدمه عار الارض، ويروى عطشها ويغنيها بالدم الثر لا بالمال :

" ناب الخنزير يشّق يدى
ويغوص لظاه الى كبدى ،
ودمي يتدفّق ، ينساب :
لم يغد شقاشق او قمحا
لكن ملحا . "(١)

ويختلف نوع التزام السيّاب في هذه القصيدة عما رأيناه في القصيدتين السابقتين اذ نسمع السيّاب يواجه موته الفردى بنغمات وجودية ، يقول :

جيكور ستولد .. لكني
لن اخرج فيها من سجني
لن ينبض قلبي كاللحن ..
لن يخفق فيه سوى الدود .. "(٢)

الزمان هارب ولن يعود له كفرد يواجه العدم فيشعر بالغصص، بالحنين الى الحياة :

" هيهات . اينبثق النور
ودمائي تظلم في الوادى ؟
أيسقسق فيها عصفور
ولساني كومة اعواد ؟
......
لا شيء سوى العدم العدم
والموت هو الموت الباقي . "(٣)

---

١) م . ن . ص: ٤١٠ .
٢) م . ن . ص: ٤١٢ .
٣) م . ن . ص: ٤١٢ .

لكنه لا يتراجع عن ذبيحة ذاتـــه :

" يا ليل اظلّ مسيل دمـي
ولتغد ترابا اعــراقـــــــــي " (١)

انها ذبيحة يود الشاعر ان تكون ثمن مولد جيكور :

" اتولد جيكور
من حقد الخنزير المدّثر بالليـل
والقبلة برعمة القتـل
والغيمة رمـل منشـــور
يا جيكـور ؟ " (٢)

انها معركة الشر والخير ، جيكور تمثل الخير والخنزير يمثل الشر والقبلة تذكر بخيانـة يهوذا والغيمة التي كانت دليل وجود الله مع شعبه في اليهودية ، اشارات الى وجـــود اله / شاعر / ذبيحة، فهل تولد جيكور ؟

المعركة التي بين الخنزير المدثّر بالليل وجيكور هي عينها معركة الشاعر الذى يحمل جيكور في قلبه المنغمسة في ليل الشرور . وهي تبلغ اوجها في قصيدة " جيكـور والمدينة " .

لقد قال الشاعر ان جيكور ستولد من جراحه فعن اى جرح تكلم ؟
تنبئنا قصيدة " جيكور والمدينة " عن جراحات الشاعر في المدينة . اولا غربـة الشاعر عن الحقول الحزينة واختناقه في دروب المدينة لانها تزرع الحقد . وبالتالي فان المدينة تفتقد الى الحب :

---

١) م . ن . ص: ٤١٣ .
٢) م . ن . ص: ٤١٣ .

" فمن يشعل الحب في كل درب وكل مقهى وكل دار " (١)

كما تفتقد الى الانسانية :

" ومن يرجع المخلب الآدمي يدا يمسح الطفل فيها جبينه " (٢)

وكأن السيّاب يجد الالوهة في الحب والانسانية اذا اجتمعا :

" وتخضّل من لمسها ، (لمس هذه اليد الانسانية المحبة)
من ألوهية القلب فيها ، عروق الحجـار " (٣)

وينتج عن كل هذه الاوجاع ، الجرح الكبير الذى هو افتقاد الله في المدينة :
" ومن يرجع الله يوما اليها " . وقد عرف الغزاة — جماعة الحضارة المادية —
ضدّ الله في قصائده " في المغرب العربي " . يقول مقارنا :

وان الله باق في قرانا ، ما قتلناه ؟
ولا من جوعنا يوما اكلناه ؟
ولا بالمال بعناه —
كما باعوا
الههم الذى صنعوه من ذهب كدحناه ؟
الههم الذى من خبزنا الدامي جبلناه ؟
وفي باريس تتخذ البغايا
وسائدهن من ألم المسيح " (٤)

ماذا في المدينة حتى تكون بعيدة عن الله وعن الحب والانسانية ، يقول :

" تلتفّ حولي دروب المدينة :
حبالا من الطين يمضغن قلبي

---

١) " جيكور والمدينة " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٤١٥ .
٢) م . ن . ص: ٤١٥ .
٣) م . ن . ص: ٤١٥ .
٤) " في المغرب العربي " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٣٣٩ — ٤٠٠ .

ويعطين ،عن جمرة فيه ، طينه ،
حبالا من النار يجلدن عرى الحقول الحزينة
ويحرقن جيكور في قاع روحي
ويزرعن فيها رماد الضغينة ٠ "(١)

في المدينة دروب من حبال تشد الخناق على قلب الشاعر ، خناق الضغينة والحقد ٠ الحياة في المدينة تبدأ في الليل الذى تدثر به الخنزير ليصرع ادونيس ٠ حياة المدينة تبدأ حين يموت النهار والحب ، تستعيد الغرد وس الكاذب لانها فقدت البراءة الاولى ٠ يعطينا السيّاب جو البراءة الاولى والتذكير بالخطيئة التي ارتكبها اول زوج آدمي ،يقول :

" رصّ المصابيح تفاح نار
ومد الحوانيت اوراق تينة " (٢)

أضرمت المدينة شهوة الخطيئة ، فكل نور في المدينة هو شهوة مضطرمة ٠ كل اضواء المدينة الملتمعة دعوة الى العار الاول وما تجارة الشر ومدّ حوانيتهم الا تلهّ عن الشعور بالذنب ، او محاولة لستره كما كان شأن ورقة التين ٠

العودة الى جيكور

وها هو في قصيدة " العودة الى جيكور " (١٩٦٠) متعب من المدينة ٠ اعتاد السيّاب ان يهرع الى جيكور يستعيد هويته ٠ يهرب الشاعر من المدينة وهو لا يسميها فلا كلمة تشير اليها سوى ضمير " الهاء " يردده تسع مرات ٠ يهرب الشاعر من شر المدينة : انه الصبح المتعب من الركض وراء المال وهو ليل الغربة حيث الناس مجرد عابرين.يهرب من الكذب المتمثل في النور الذى

---

١) " جيكور والمدينة " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ،ص: ٤١٤ ٠
٢) م ٠ ن ٠ ص: ٤١٥ ٠

ليس نورا ، من الرب المختبىء في الخمارات ومن العار المزّين • ومرة اخرى يفتقد السيّاب في المدينة الله • فقد ولّى عهد الايمان يوم كان المسيح يمشي على الماء • ففي المدينة اليوم يسرى الموت على النهر • هذا واقع المدينة يقابله السيّاب بواقع جيكور كما يتراءى له على " جواد الحلم الاشهب " • فاذا به رجع صدى الماضي ، ماضي الحب والذكريات الريفية الطاهرة • وبخلاف الموت المسيطر على المدينة ، يسيطر الخصب في جيكور :

" وتحت شمس المشرق الاخضر

في صيف جيكور السخّي الثرى " (١)

هرب السيّاب من المدينة ومن عارها • مشكلته معها هي مشكلة الطهر الذى افتقده في المدينة • وانه لم يشعل فيها نار الثورة ، بل تركها وذهب ليبحث عن بديل :

" عن مولد للروح تحت السماء

عن منبع يروى لهيب الظمأ

عن منزل للسائح المتعب " (٢)

هكذا في الحقيقة كان شأنه عند كل تعب وخيبة من دنياه • كان يعود الى جيكور يستمد من جوها سلاما ومن طهرها قوة • الى هنا تطالعنا القصيدة بلوحتين متتاليتين متضادتين ، يأخذ الشاعر فيهما موقفا يزداد حميمية في المقطع الثالث من القصيدة حيث يتوجه/الى جيكور كما يتوجه الى فتاة حبيبة • اسلوبه اسلوب الغزل بالخطاب

---

١) " العود الى جيكور" ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٤٢١ •

٢) م • ن • ص: ٤٢٢ •

العذرى • يقطع صحراء المدينة ـ ليل المدينة ـ وقد نام " الادلاء " • تبدو جيكور الحبيبة الوحيدة التي احتلت قلب الشاعر ويلوح من هذا الارتباط العميق بها ان التزامه الحقيقي هو بوجه جيكور • فهو يحمل عرى حقولها الحزينة في قلبه قيما تجلده حبال المدينة • وجيكور عروسه هي وجعه في المدينة ، هي صليبه وعرسها يتمّ بالصلب والجراح • انه عرس الدم ، بحيث تعود جيكور الجديدة لتولد من جرحه • في المقطع الرابع من القصيدة يبرز دور الشاعر ، اذ يقول :

" من الذى يسمع اشعارى ؟
فان صمت الموت في دارى
والليل في نارى •" (١)

يطلع من التضاد بين الاستماع الى الاشعار وبين الصمت الذى في دار الشاعر ، بين النار وبين الليل الذى فيها ، طعم العبث• انها حالة اللاموت واللاحياة ، حالة الالم غير المثمر ، فالموت انتحار ان لم يوجد :

من ينزل المصلوب عن لوحه ؟
من يطرد العقبان عن جرحه ؟
من يرفع الظلماء عن صبحه ؟
ويبدل الاشواك بالغار • " (٢)

في المسيح ، بروميثيوس والشاعر واحد • الالم الفردى ضرب من ضروب العبث يعيدها في المقطع الخامس:

---

١) م • ن • ص: ٤٢٣
٢) م • ن • ص: ٤٢٣ •

" نزع ولا مـــوت ،
نطق ولا صـــوت ،
طلق ولا ميـــلاد •
من يصلب الشاعر في بغداد ؟ " (١)

هذه الاشارة الى اتحاد الشاعر بصورة المسيح الفادى الذبيح وبروميثيوس الجريـح — الوليمة ، من اوضح الاشارات الى دور الشاعر الملتزم • ولكن الذبيحة والوليمـة والجراح عبث ما لم تصل الى الآخرين • فالعطاء وسيلة اتصال بالآخرين ان الموت الحق هو العزلة • ونرى السيّاب يطالب بانسان يعترف به وبموته حتـــى يصير موته انتصارا " من يشترى كفيه او مقلتيه " ؟

ينادى الناس ان يأتوا اليه ، ان يأكلوا من جرحه كما قال في القصيدة السابقة :

دمـي ذلك الماء ، هل تشربونـه ؟
ولحمي هو الخبز ، لو تأكلـونـــه (٢)

وهو الذى عانى من الجوع والحرمان والفقر تراه الان يقف في جهة المعطي يقول :

" فأولمي للطيـــور
والنمل من جـرحـــي " (٣)

حتى لا تكون الجراح عبثا والموت موتا عدما •

---

١) م • ن • ص: ٤٢٤ •
٢) " جيكور في المدينة " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٤١٧ •
٣) " العودة لجيكور " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٤٢٤ •

ويغوص السيّاب في الصور المسيحية ، وكأن علاقة المسيح بالانسانية ، استجابت تماما لموقف الشاعر من جيكور . انه التزام الحب حتى الموت ، انه التزام فداء . جيكور خلاص الشاعر من المدينة . انها تولد من الشاعر الذى تميته جراحات المدينة . ويدعو الشاعر الى وليمة العرس ، حيث حوّل المسيح الماء خمرا . وهو العرس نفسه الذى يحصل على الصليب حيث يخرج من جنب المسيح / الشاعر دم وماء . في واقع الرواية التاريخية الانجيلية ، ان المسيح جرّع خلا وهو معلق على الصليب واسلم الروح . " واذ ذاك طعنه احد حراس اليهود بحربة ففاض للوقت من جنبه دم وماء " . (١)

يدعو السيّاب الى وليمة الذبيحة العرس:

" جيكور ، يا جيكور : خل وماء
ينساب من قلبي ،
من جرحي الوارى ،
من كل اغوارى .
اواه يا شعبي ...
جيكور ، يا جيكور هل تسمعين ؟
فلتفتح الابواب للفاتحين
ولتجمعي اطفالك اللاعبين
في ساحة القرية . هذا العشاء .
هذا حصاد السنين :
الماء خمر ، والخوابي غذاء
هذا ربيع الوباء ." (٢)

---

١) " العودة لجيكور " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٤٢٤ .

٢) انجيل يوحنا ، الاصحاح ١٩ عدد ٢٩ و ٣٤

لقد انتصر الموت على الموت. ولكن السيّاب يدرك انه يكتب شعرا وانه وصل الى النصر على "جواد حلم الاشهب" . ويكاد الحلم يعانق الواقع ويفرض الشاعر ايمانه مستقبلا للعراق يبنيه على صورة جيكور. لكن القطار الذى قتل الربيع والمطر، قطار القدر الذى رآه في قصيدة "جيكور والمدينة"، يخطف الشاعر من بين يدى معشوقته. فيعد ان يشددها :

"جيكور، ماضيك عاد" (١)

ويهرب اليها، الى ماضيها والى الحياة الهانئة المنعزلة عن الحضارة المعقدة، ينفرد بها كاله عاد من معراجه الاكبر. فيرتاح بعيدا عن المظاهرات والاعمال الحزبية البشرية والتنظيمات الشيوعية :

"والحب" : هل تسمعين
هذا الهاتف العنيف ؟
ماذا علينا ؟ ان عبد اللطيف
يدرى بأنّا ... ما الذى تحذرين ؟
وانخطفت روحي، وصاح القطار
ورقرقت في مقلتي الدموع
سحابة تحملني، ثم سار .
يا شمس ايامي، أما من رجوع ؟" (٢)

تسجّل هذه القصيدة تحوّل السيّاب عن الالتزام العملي بالحزب الشيوعي . وقد كتب في العام الذى سبق كتابه هذه القصيدة مذكرات بعنوان "كنت شيوعيا" (٣)

---

١) "العودة جيكور"، انشودة المطر، الديوان، مجلد ١، ص: ٤٢٧ .
٢) م.ن. ص: ٤٢٨ .
٣) عباس، ا، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، ص: ٢٩٧ .

ونشـرها في جريدة الحرية العراقية . وما الاشـارة الى عبد اللطيف كما يلاحظ هو في هامش الصفحـة آلا تنكرا لهذا الالتزام . والقصيدة هذه رمزية التعبير وقد فارقت التعبير الواقعي الذى عهده الفن الشـيوعي . فالسـيّاب هنا رمزى ، يذكر الاشـواك والجـراح والصليب ولكن المتعمق بمعاني هذه الجراح وآلالام واسبابها يعرف ان القضايا التي تثير أوجـاع السيّاب هي قضايا الشعب ، اى الظلم والاستعباد والفقـر والحـرمان التي تبقى نابعة من الالتزام الماركسـي . الا ان هذه القضايا وان تكـن نابعـة من مبادئ الشيوعية فانها تتخطاها . لان الالتزام الماركسي يبقى ضمن حـدود اللعبة المادية في حين ان السـيّاب يبحـث عن مولد للروح وكأنه يحاول تقديم بديل عن الحضارة المادية فيعيد بناء جيكور من فعل حبه من فعل حر هو الجع الخلّاق . الا انه عند آخـر بيت من القصيدة يعاوده اليأس الساخر والسكر بالوجع والصحو المرير: " جيكور ، نامي في ظلام السـنين " (١) وكأنه يستعيد خيبة الجواهرى من قبله ." نامي جيـاع الشـعب نـامـي ."

وتنام جيكور في نهاية قصيدة " العودة الى جيكور " من بعد ان تكـون قـد عاشـت في قلـب القصيدة . لقد عـاشـت جيكور بالفعل الشـعرى ، بحرية الحـلـم . عاشـت برهة في القصيدة . أوجدتها حرية الشـاعر وتفاعله الخلّاق مـع الواقع والماضـي . هل نستطيع القول ان هذا التفاعل مع الواقع والماضي كان في توق الى المسـتقبل ربمـا اسـتطعنا ان نتبيّن هذا في المرحلـة الاخيرة من شعره .

---

١) " العودة الى جيكـور " ، انشـودة المطـر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٤٢٨ .

٠٣ تجارب الذات الملتزمة

يعتبر الكثيرون ان مرحلة الدواوين الثلاثة التي كتبت في الاعوام الاخيرة من حياة السيّاب : " المعبد الغريق " ١٩٦٢ ، " منزل الاقنان " ١٩٦٣ ، و " شناشيل ابنة الجلبي " ١٩٦٤ تمثل رجعة السيّاب الى الذاتية ٠ صحيح انَ المرض كان قد ابتداء يحدّ من اعماله ونشاطاته الحزبية والسياسية بصورة عامة ، وانه كان قد انفصل عن الحزب الشيوعي عمليا منذ عام ١٩٥٦ غير ان التزامه في شعره كما ظهر لنا في ديوان " انشودة المطر " وقد تلخص في لقاء بين العراق وانا الشاعر ، لم ينتف

فالعراق ما زال هنا معنى وجوده وحبه وفرحه ، نسمع الشاعر وقد اقعده المرض عام ١٩٦٣ يعلن :

" هرع الطبيب اليّ — آه ، لعلّه عرف الدواء
للداء في جسدى فجاء ؟ —
هرع الطبيب اليّ وهو يقول : " ماذا في العراق ؟
الجيش ثار ومات " قاسم " ٠٠ " — اى بشرى بالشفاء
ولكدت من فرحي أقوم ، أسير ، أعدو دون داء ٠ " (١)

ان شاعرا يعتبر ان سبب دائه المميت هو موت وطنه ، فيشعر ان الشفاء المستحيل اتى بموت الطاغية قاسم ، لا بدّ ملتزم حتى اللحم والعظم والاعصاب ٠

ان ما تغيّر في اللقاء ما بين العراق والسيّاب هو مكان اللقاء ٠ فبينما نراه في ديوان " انشودة المطر " يرمي بنفسه في تجارب الجماعة وممثليها

---

١) " قصيدة الى العراق الثائر " ، منزل الاقنان ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣١١ ٠

فتذوب أناه في صوت العراق وفي احداق شعبه وآماله وآلامه ، نجده في هذه الدواوين الثلاثة الاخيرة يحمل العراق اليه ، الى قعر روحه وقلبه • من جهة اضحى الشعر العمل الحر الوحيد الذى يذكر الشاعر بوجوده ومن جهة اخرى يقرّ الشاعر ان محرك هذا العمل الحر هو حب الوطن :

" لولاك يا وطنى ،
لولاك يا جنتي الخضراء ، يا داري
لم تلق اوتاري
ريحا فتنقل آهاتي وأشعاري ،
لولاك ما كان وجه الله من قدري • " (١)

قضية الموت

ينبئ هذا الكلام ن الشاعر ما زال متحدا بالعراق وطنه كما ينبئ عن الوان التزامه الاخير وقضايا هذا الالتزام : الموت ، الشعر ، الوطن ، جيكور • الا ان البحث في الدواوين الثلاثة الاخيرة يظهر ان القضية التي تمحورت حولها قضايا الالتزام هذه جميعا هي الموت الجسدى • فقلّ ما نقع على قصيدة لا يذكر السيّاب فيها الموت • ذلك ان هذا الموت هو القضية التي شغلته في سنيه الاخيرة وقد لازمه المرض • الا ان هذه القضية ليست حديثة العهد في حياته ، فهو منذ صغره ذاق الموت حرمانا من امه كما ذاق الموت وحدة ووحشة في غياب الحب • رأى الموت في اعدام الرفاق ، وتحسس الموت جوعا وفقرا في الوطن واختبره غربة في المدينة وفي موت الحرية على يد الطغاة • واليوم ينتقل بوجوه الموت هذه جميعا الى جسده المريض ، الى حياته • يعرفه معرفة استسلام في كثير من الحالات التي ذكرناها • كان السيّاب يشارك في الموت مصير الرفاق ، او الفلاحين المحرومين والفقراء • واما في موت جسده فهل من مشاركة ؟ نسمعه في " تموز جيكور " يواجه الموت بعزلة ووحدة :

---

(١) " انباء جيكور " ، المعبد الغريق ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ١٨٩ ـ ١٩٠ •

" جيكور ستولد .. لكني
لن اخرج فيها من سجني
في ليل الطين الممدود
لن ينبض قلبي كاللحن
في الاوتار ،
لن يخفق فيه سوى الدود ." (١)

قد يلوح من هذا ، ان في الموت انفصالا بين السيّاب ومصير جيكور . وكأن " تموز جيكور " يعود غير مبال بمصير السيّاب الفرد . لكن السيّاب الفرد يشترك هنا بمصير كل افراد البشرية . فلئن كان الموت حدثا فرديا الا انه مصير مشترك فيه جميع الافراد .

انطلاقا من هنا يتخذ الموت عنده بعدا انسانيا شاملا كما يتخذ في الوقت نفسه بعدا وجوديا معينا فيكتسب بذلك ، التزام السيّاب لونا جديدا . فما هو الوجه الجديد للموت ، الذى يطالعنا به تتلج السيّاب في اعوامه الثلاثة الاخيرة؟ وكيف اثّر ذلك في التزامه ؟

ان الوجه الجديد الذى يتخذه الموت في تجربة السيّاب هو القلق الميتافيزيقي . لم يعد الموت احدى قضايا الحياة ، بل اضحى الان ، وقد اصبحت الحياة كلها مهددة بالفناء ، القضية الوحيدة . لقد فشل النضال السياسي الحزبي في درء خطر الموت ولم يعطه حتى لذة النصر . ففي قصيدة " ابن الشهيد " يحاسب النضال ويطالبه بالثمن ، ثمن الدماء :

---

١) " تموز جيكور " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٤١٢ .

" آه على بلدي ، عراقي : أثمر الدم في الحقول
حسكا ، وخلّف جرحه التتري ندبا في ثراه . " (١)

— — — — — — — —

" ماذا تخلف في العراق سوى الكآبــة والجنــون ؟ " (٢)

— — — — — — — —

" ماذا وجدت وراء أمسي وعبر يومك من دهــور ؟ " (٣)

وبعد ماذا يبقى بعد القتلى وموت الرفاق :

" ولما استرحنا بكينا الرفــاق،
هماس لأنييس عبر القــرون
وها انت تدمع فيك العيون
وتبكين قتلاك .
نامت وغى فاستفاق
بك الحزن : عاد اليتامى يتامى ،
ردى عاد ما ظنّ يوما فــراق .
سلاما بلاد الثكالى ، بلاد الايامــى
سلاما
سلاما ... " (٤)

فبدلا من التحية التى كانت ترى في البلد الثائر ،
بلد البطــولات ،
ووجوه الشهداء
نجد بخلاف ما عهدنا السيّاب في التزامه ان التحية التي يقدمها الشاعر هي تحية يائسة

---

١) " ابن الشهيد " ، المعبد الغريق ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ١٩٧ .
٢) م . ن . ص: ١٩٨ .
٣) م . ن . ص: ١٩٩ .
٤) " ربيع الجزائر " ، منزل الاقنان ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٢٤١ .

تتوجه الى القتلى والموتى وتأبى حتى ان تسميهم شهداء . فبديل ان ينتقل بذاته الى بلاد الثورة فيرى الموت من خلال النضال استشهادا وشهادة، وبالتالي حياة البلد ، ينتقل بالنضال الى داخله ليرى ان الشهداء هم ايضا اموات مثله . فبخلاف " المجازفة الكبرى " حيث كان السيّاب يرمي بأناه في أتون ثورة العراق ويحيا فيه لانه يموت مع الاخرين ولهم ، يرى الشعار هنا العراق او الجزائر من خلال ذاته، انه موت يفضي الى العدم، عدم جدوى النضال ، وعدم امكان الشاعر الانخراط في الحياة العملية وهو مقعد . عمله الوحيد الذى يبقى ممكنا في حال مرضه ، ودليله الوحيد على وجوده ، يبقى الشعر شعرا . يختبر الموت العدم وبه يسعى للخروج وللاخلاص، وليس الامر غريبا ان يكون نتاج السيّاب الشعرى في هذه الفترة اغزر من اى وقت مضى في حياته . فلعله الى جانب الخيبات التي اصابته في التزاماته السياسية الحزبية كان بسبب مرضه قد بدأ يميل الى الايمان بالشعر فعل وجود حر . هذا ما ادى به الى الكتابة ليوسف الخال يطلب اليه ان يبقى الشعر خارج الصراعات السياسية .(١)

<u>الشعر</u>

ولكن طعم العدم بدأ يصبح أقوى حتى من ايمانه بالشعر :

" أى سلاح ؟ آه ، اى ساعد ؟
أية ازهار تمد فاها
لتأكل الموت ؟ واى ناصر مساعد ؟
سللت من قصائدى
سيفا كأن البرق حدّاد رمى اصوله
وصبّ مقبضا له وشفرة .

---

١) السيّاب ، بدر شاكر ، <u>رسائل السيّاب</u> ، جمعها السامرائي ، ماجد ، بيروت ١٩٧٥ ، ص: ٨٠-٨١ .

بالشعر ، بالمبرق ، بالمجلجل المدّوى ...

...

رميت وجه الموت الف مرة ...

...

فأنتضي من سيفي المجرد ،

ويقطر الشعر ولا يغيض،

لانني مريض

أودّ ع الحياة او اشدّ بالحياة

بخيطة الموروث عن اموا ت

لم يدفع الشعر منا ياهم وقد

جاء ت اليهم غيله " (١)

ويحسّ الشعر " هباء " في قصيدة درم ،كما في مرثيته " لوى مكنيس" ،حيث ان الشعر لم يدفع المنية عن الشاعر. لكن السيّاب لا يثبت على هذا اليأ س من الشعر ، فهو يترجّح بين العد م والايمان . والواقع ان ايمانه بالشعر عمليا بقي اقوى من يأسه بجدواه . والدليل على ذلك اكثاره من كتابة الشعر في هذه الفترة ، وقوله في قصائد عدّة ان الشعر يخلّد ما يغيب من معالم الريف ،كدار جده ومنزل الاقنان وشباك وفيقة وشناشيل ابنة الجلبي . نسمعه في قصيدة " دار جدّى " يقول :

... " طريقة ابتناه بالحنين والغناء :

براعم الخلود فتحت له مغالق الغناء

وبالغناء ، يا صباى ، يا عظا م ، يا رميم ،

كسوتك الرواء والضياء ." (٢)

---

١) " سفر ايوب " ،منزل الاقنان ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٢٧٣ .

٢) " دار جدى " ، المعبد الغريق ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ١٤٥ .

وكأن الالتزام هنا هو التزام الشاعر فقط من حيث هو مغني الحياة ، اى مدّونها في سفر البقاء ومخلّدها أو موجدها الى غير فناء :

" يريد ان يجدد البقاء ، ان يعيده
ان يهدى القوافل الشريده
فلا تتيه في صحارى العدم . " (١)

الشعر هنا هو العمل الوحيد الذى باستطاعته ان يقيم جسرا بينه وبين الآخرين ، عليه تعبر قوافلهم . يخرج الشعر السيّاب من عزلته ويعطي حياته معنى ويجسّد التزامه بالآخرين عملا حيّا وهداية ونبوة وتجربة ترسم لهم حياة افضل من التي عاشها هو لو عرفوا ان يتلقوا خبرته ويستفيدوا من غيرها . الشاعر هنا فادى القوم مرة اخرى . يستمر عطاؤه حتى آخر رمق وكأنه في سباق مع الزمن والمرض:

سأعجز بعد حين عن كتابة بيت شعر في خيالي جال
فدونك يا خيال مدى وآفاق وألف سماء
وفجّر من نجومك ، من ملايين الشموس من الاضواء
وأشعل في دمي زلزال
لأكتب قبل موتي او جنوني او ضمور يدى من الاعياء
خوالج كل نفسي ، ذكرياتي ، كل احلامي
وأوهامي
وأسفح نفسي الثكلى على الورق
ليقرأها شقي بعد أعوام وأعوام
ليعلم ان أشقى منه عاش بهذه الدنيا
وآلى رغم وحش الداء والآلام والارق
ورغم الفقر ان يحيا ... " (٢)

---

١) " قصيدة من درم " ، منزل الاقنان ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٢٩٤ـ٢٩٥ .

٢) " المعول الحجرى " ، شناشيل ابنة الجلبي ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٧٠٢ـ٧٠٣

وبعد ان يكتشف السيّاب الحياة في قلب الموت في رسالة الشعر نفهم ان يعلن الشاعر :

" لا تحزني ان مت أي بأس
ان يحطم الناى ويبقى لحنه حتى غدى؟" (١)

واقع الامر ان السيّاب لم ينته الى قناعة نهائية في ما اذا كان الشعر يدحض الموت أو انه هباء . فلقد كان للموت عنده غير مذاق واحد . فكل قصائد هذه الفترة تنتهي بالهمس اليأس، ولن نعود نعثر فيما بعد على نهاية قصيدة تشبة النهاية التي وصلت اليها تحولات قصيدة " المسيح بعد الصلب " مثلا أو " الى جميلة بوحيرد " أو " في المغرب العربي " .

العراق

ومع ذلك نرى السيّاب يحاول مرة اخيرة ان يلتزم الجود وجوده ، من خلال وجود العراق ملتمسا ان ينهض لينهض به من المرض ومن الموت الى الحياة . هل مصادفة " جيكور شابت " و " هرم المغني " (٢) على بعد زمن لا يزيد عن عام واحد بينهما ؟

ان الامر الجدير بالاهتمام الجدى هنا هو امر التلاحم المتين بين السيّاب والعراق – فبالرغم من ان همه العملي كان مرضه الّا انه لم يعد الى الذاتية المحصورة بكيانه الفردى المنعزل في رومانسية مراهقة ، كما كانت الحالة في بداياته الشعرية . ففي مرضه كان العراق ، مريضا معه وهو يعاني من خلاله الالم ويشكو من العجز ، فمن غرفته في المستشفى في بيروت وهو في غمرة قصيدة وجدانية غزلية يطالب فيها الممرضة أن " خذيني " ويبثها شهوته نسمعه يقول :

---

١) " الوصية " ، المعبد الغريق ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٢٢٢ .
٢) وهما عنوان قصيدتين كتبت الاولى عام ٢/ ٤/ ١٩٦٢ ، المعبد الغريق ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٢٠٥ – والثانية ٥/ ٢/ ١٩٦٣ ، منزل الاقنان ، الديوان مجلد ١ ، ص: ٣٠٧ .

" نباح الكلاب المبعثر في وشوشات النخيل
يَنبّه في قلبي الذكريات العتاق
ويربط دقات قلبي بأرض العراق " (١)

لا زال حبّه العراق التزامه الذى به يدحض الموت ٠ حبه العراق اخرجه من عزلته بالموت في قلب الحياة ، فتوجه الى ابناء شعبه ناطقاعن ايمانه بدوره كشاعـــر ، ليدلّهم على الحياة وهو في قلب تجربة الموت :

أبناء شعبي في قراه وفي مدائنه الحبيبة ٠٠٠
لا تكفروا نعم العراق ٠٠٠
خير البلاد سكنتموها بين خضراء ومـاء ،
الشمس، نور الله ، تغمرها بصيف او شتاء ،
لا تبتغوا عنها سواها ٠
هي جنةّ فحذار من افعى تدبّ على ثراها ٠
أنا ميت ، لا يكذب الموتى ٠ وأكفر بالمعاني
ان كان غير القلب منبعها ٠
فيا ألــق النهــار ٠
أغمر بعسجدك العراق ، فأن من طين العراق
جسدى ومن مـاء العراق ٠٠٠ " (٢)

ان العراق الذى يشير اليه السيّاب هو عراق الطبيعة البعيد عن السياسة ٠ والسيّاب يرمز الى السياسة او من يمثلها بالافعى التي تدب على الثرى ٠ واغلب الظن انـــه

---

١) " خذيني " ، منزل الاقنان ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٢٤٥ ٠
٢) " وصية من محتضر " ، منزل الاقنان ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٢٨٣ ٠

كان يقصد " قاسم " الذى هلّل لموته بقصيدة " الى العراق الثائر " التي تلت القصيدة السابقة بشهر واحد وفيها يعبّر عن ميله السياسي العروبي البعثي بعد ان ارتفع كابوس قاسم والشيوعية :

" مرحى لجيش الامة العربية انتزع الوثاق
يا اخوتي بالله ، بالدم ، بالعروبة ، بالرخاء ،
هبّوا فقد صرع الطغاة وبدّد الليل الضياء
فلتحرسوها ثورة عربية صعق " الرفاق "
منها وخرّ الظالمون ،
لأن " تموز " استفاق
من بعد ما سرق العميل سناه ، فانبعث العراق " (١)

ومهما كان كلام السيّاب صريحا في هذه القصيدة فان الولاء الحميم الذى كان يضمره الشاعر لوطنه كان في الدرجة الاولى حبا للارض ولطبيعة العراق وريفه بخاصة . ولذلك وقفت جيكور بوجه العدم والموت يغنيها بأشعاره لتخلد ، وتبقى وتضمن بقاءه كما في قوله : " جيكور ديوان شعرى " .(٢)

جيكور البديل

لم يستبق السيّاب لمعركة الموت الا " جيكور ديوان شعره " . لقد عاد الى الغنائية ينشد فيها جيكور بديلا عن المدينة الممثلة في ديوان " المعبد الغريق " بقصيدة " أم البروم " ، يقول :

" وأوقدت المدينة نارها في ظلّه الموت
تقلّع أعين الاموات ثم تدسّ في الحفر

---

١) " قصيدة الى العراق الثائر " ، منزل الاقنان ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٣١١ .
٢) " جيكور سابقا " ، المعبد الغريق ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٢٠٧ .

بذور شقائق النعمان ، تزرع حبة الصمت

لتثمر بالرنين من النقود ، وضجة السفر ،

وقهقهة البغايا والسكارى في ملاهيها . " (١)

يقابل هذا في جيكور " كركرة " الضياء ، وهي لفظة يكثر السيّاب من استعمالها في ذكره جيكور ، ويقابل بها هنا رنين النقود وضجة السفر . ويذكر في جيكور دار جدّه حيث طفولته :

" والكون بالحياة ينبض: المياه والصخور

وذرة الغبار والنمال والحديد .

وكل لحن ، كل موسم ، جديد :

الحرث والبذار والزهور .

وكل ضاحك فؤاده ، وكل ناطق فمن فؤاده

وكل نائح فمن فؤاده ...

....

والمرء لا يموت ان لم يفترسه في الظلام ذيب

او يختطفه مارد ، والمرء لا يشيب

(فهكذا الشيوخ منذ يولدون

الشعر الابيض والعصيّ والذقون) . " (٢)

ويحمله حلمه بجيكور حتى حدود المستحيل ، ليصبح شعره في " حدائق وفيقة " مزيجا من خيال وحقيقة . ويحمله الخيال ليتمثل الله في جيكور ، يلوذ بها مأمنا من العدم :

---

١) " ام البروم " ، المعبد الغريق ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ١٣٣ .

٢) " دار جدي " ، المعبد الغريق ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ١٤٦ .

" وأبصر الله على هيئة نخلة ، كتاج نخلة يبيضّ

في الظــــلام ،

أحسّه يقول : " يا بنيّ ، يا غلام ،

وهبتك الحياة والحنان . والنجوم

وهبتها لمقلتيك ، والمطر

للقدمين الغضتين . فاشرب الحياه

وعبّها ، يحبك الاله . " (١)

جيكور والله في جيكور ، والشعر من خلال جيكور ، ثلاثية خلاص السيّاب وهو على فراش مرضه وفي معاناته الالم وملاقاته الموت . يقول وهو في سباق مع الزمن في قصيــــدة " هدير البحر والاشواق " : " ذاك عدوك الزمن " (٢) ومرة اخرى يلـــــوذ الشاعر بجيكور يستعيد فيها طفولته وذكرياته ؛ يتوق وهو في نهايات عمره الى بدايات الحياة ، الى الولادة الجديدة ، فيهرول الى " افياء جيكور " .

في هذه القصيدة تجتمع كل العناصر التي شكلت الوان التزامه ويظهر فيها انه الالتزام الحقيقي الوحيد الذى ثبت في كل التجارب التي مرّ بها الشاعــــر . وها هو يعود اليها عودة توبة واسلام . لقد اكملت دورة الحياة في عمر الســـيّاب وكأن الشاعر في هذه القصيدة يرتّم تهويمة الموت ونشيد فرح بالعودة الى احضــان الام ، الى ارض جيكور . جيكور انتصار على الزمن لان الشاعر يقلــب بها مسيرة الـزمان ، فبرجوعه اليها يعود الى الطفولة في حين ان الزمن يسير به فـــــــي الاتجاه المعاكس ، يسير به الى الموت . لذلك تصبح جيكور شيئا من الاسطـــورة أو الحلم أو الاعجوبة الخارقة انها النهاية والبداية في آن معا او انها الابديـــة لا نهاية فيها ولا بداية . الزمن فيها مقهور مسحوق . هي مشتهى الروح فـــي

---

١) م ٠ ن ٠ ص: ١٤٧ — ١٤٨ .

٢) " هدير البحر والاشواق " ، منزل الاقنان ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٢٣٣ .

عطشها للخلود . ليست جيكور خيالا فحسب ، لان حلم الشاعر مربوط بالطبيعة الجيوكورية ، بلعبة الضوء والظلّ فيها ومعالم الماء المنجي من العطش وقحط الصحراء . انها الجنة او المدنية البهية . في القصيدة وصف وجداني وتفاعل وجودى مع طبيعة جيكور . يمتد من العيني الحي حتى حدود الاساطير ، ها هي المدينة البهية تلّوح له

" نافورة من ظلال ، من أزاهير
ومن عصافير .
جيكور ، جيكور ، يا حفلا من النور
يا جدولا من فراشات نطاردها
في الليل ، في عالم الاحلام والقمر ..." (١)

أهي الفردوس المستعاد بالحلم؟ انها " باب الاساطير " ، " باب ميلادنا الموصول بالرحم " .

ويستحيل العالم من دونها عدما ويتلاشى كل ماضي الحياة في ازمنة الليل ، وتصبح جيكور الرمز الميتافيزيقي الذى كان منذ الابد . يسأئلها عن مصير الانسانية :

" من أيّما ظلم ؟
واى ازمنة في الليل سرناها
حتى اتيناك أقبلنا من العدم ؟
حتى اتيناك أقبلنا من العدم ؟
أم من حياة نسيناها ؟ " (٢)

يسائلها عن الزمن :

جيكور .. ماذا ؟ انمشي نحن في الزمن
أم انه الماشي
ونحن في وقوف ؟ " (٣)

---

١) " افياء جيكور " ، المعبد الغريق ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ١٨٦ .
٢) م.ن. ص: ١٨٧ .
٣) م.ن. ص: ١٨٨ .

انها جيكور الازلية ، نبع النور الذى ربما كان في خاطر الله في زمن انشاء العالم :

" هل ان جيكور كانت قبل جيكور
في خاطر الله . . في نبع من النور ؟ " (١)

وبذا يضحي دفنه في أرض جيكور عبارة لبعثه والقيامة .

" جيكور لمي عظامي ، وانفضي كفني
من طينه ، واغسلي بالجدول الجاري
قلبي الذى كان شباكا على النار ." (٢)

على فراش الموت ، جيكور وحدها الخلاص . وواقع الامر انها لم تفارقه في كل منعطفات حياته ، فكان حنينه اليها ابدا سر التزامه تغيير العالم . لقد كانت ذروة سعيه ، ان يتوب العراق الى طهرها ووداعتها ويجند طاقاته لحماية جمالها من الحرمان والجوع والفقر ، لانها حاجات ضرورية ان لحت أو استفحلت آفاقها ولدت البغاء والخيانة والعهر . وربما كان السياب يجد في فقرها جمالا يوم كان المال عنده رديف الخيانة والبغاء . فطهر جيكور في فقرها وان جمالها في هذا الطهر . وجيكور فوق هذا كله حصن الشاعر ضد الموت وهو يعانيه قلقا ميتافيزيقيا في دواوينه الثلاثة الاخيرة . تلهمه طبيعتها البريئة طهارة وصحة يتغلب بهما على المرض ، وتشدده ذكريات الحب فيها فيأنس بها في وحشته وعزلته ويصفعه العالم المعاصر فيتخذها موقفا له من الحضارة بل موقفا ايضا من الوجود . فكأنه نبيها تهمس في اذنه صوت الريح في السعف وكركرة الماء على الحجارة " بويب " ، وتلون لعينيه رؤى المدينة البهية . ينشدها وكأنه صوت صارخ : توبوا الى جيكور ، الى وداعتها ، الى برائتها ، ينج عراقكم . جمالها مخلص العراق من تعقيدات المدينة وغموض التيارات السياسية

---

١) م . ن . ص : ١٨٨ .

٢) م . ن . ص : ١٨٩ .

وتشابكها الى درجة الخداع والخيانة . ولذلك نسمعه في محاضرته عن " الالتزام واللاالتزام في الشعر العربي " (١) يتنكر للالتزام الذى يمليه مذهب سياسي محدد ويخضع الفنان له . سئم السيّاب الالتزام العقائدى واملاءات الفكر . لان قضايا الوجود نزلت الى نخاع العظم في جسده واوقدت فيه الحنين للعودة ، الى الفردوس ، وهو حنين لا ينتظم بأمر من عقيدة او نظام سياسي ولا يندمج فيهما . انه حالة وجدانية انصبّت فيها كل الروافد الانسانية التي كان من شأنها ان تغذى هذا الحنين . الشاعر ملتزم ايمانا بجيكور ينظم الشعر اذ يتفجّر من القلب ، والالتزام هنا ، ان يخضع القلب لمن اختار ان يلتزمه بملء حريته لا لمن الزم به . فالموت هنا موقف نابع من القلب ، اى انه ميل طبيعي عاطفي ، انساني وجودى تلوّثت اطرافه بما تبقى من الذخيرة العقائدية والفكرية والثقافية التي المّ بها الشاعر من قبل .

والسؤال هنا حول هذه العلاقة بين الشعر والفكر في نتاج السيّاب . لماذا لم ينجح الالتزام العاطفي في ان ينصهر بالتيارات الفكرية . هل جاء ينوء تحتها في آخر المطاف؟ وهل يعتبر هذا الميل الطبيعي التزاما ؟ هكذا يبدو لان مشروع شعر السيّاب هو كما يقول : " جيكور ديوان شعرى " ، وقد بينّا كيف ان رحلته الشعرية كانت طريق عودته الى جيكور وهودة العراق اليها . وبذا ظهرت جيكور خلاصة من الموت وخلاص العراق من الجحيم السياسي الذي يتخبط فيه .

هكذا تحوّل الشعر غنائيا وغدا فعلا حرا غير ملتزم الّا بحرية الشاعر المنطلقة من قلبه ، هي حريته في ممارسة الكتابة الشعرية . الشاعر قلبه ملتزم ، انسانة ملتزم ، فكل شعر يكتبه من بعد انطلاقا من حريته الفنية

---

١) السيّاب ، بدر شاكر ، " الالتزام واللاالتزام في الادب العربي الحديث" ، الادب العربي المعاصر ، اعمال مؤتمر روما ، منشورات اضواء ، لا . ت .

شعر يعبّر عن التزامه. " يدعم هذا الرأى قول ماريتان ان الشاعر هو الذى يلتزم لا الشعر ". (١)

لكن الشاعر الملتزم هنا مريض، وفعله الفني الحر ايضا مقيّد بالمرض، والشاعر مقعد، اسير مستشفى أمان في بيروت ام في الكويت ام في لندن.

ان ما يفتقده السيّاب في هذه المرحلة من اجل ان يعتبر شعره هذا ملتزما حقا هو التجربة الحياتية الفعلية. الشاعر يعبّر عن واقع الحياة، ولكن باب الحياة الفعلي موصد دونه وفعله الوحيد هو كتابة الشعر على سرير المرض. الشعر هنا عملية تعويض حيال تقصير الشاعر عن القيام بأفعال الحياة، وفعلها الاساسي الذى هو العيش الطبيعي. عجزه عن ممارسة الحياة الحاضرة وابتعاده عن الواقع الحياتي المعاش رماه في احضان الماضي فراح يمتاح الصور من مخزون الذاكرة. ونكاد لا نعثر عنده في الدواوين الاخيرة على لوحات رومنطقية يمليها الحنين الى الماضي الذى يتطلع من خلاله الى المستقبل فيما الحاضر مريض يموت. وهل يكون شعر السيّاب في هذه المرحلة معاصرا اى آخذا موقفا من عصره، ملتزما في عصره، " والمعاصرة هي الحاضر في توق مستمر الى المستقبل وهي من أجل ذلك ريادة ابدا وابداع ". (٢) فعل الخلق والابداع، عملية الشعر التي اصبحت الفعل الوحيد الذى كان بامكان السيّاب ان يقوم به، فعل ناقص مبتور لا ن حاضره مريض وميت. يفتقد الشعر هنا الى التفاعل الخلّاق بين الواقع والحلم. ان عنصرا هاما جدا من عناصر الالتزام مفقود وهو الواقع الحياتي. ينقص السيّاب الملتزم التجربة المعاشة العملية. وعديل هذا النقص في شعره انه فنيا لم يعد فعلا محولا الواقع اى ملتزمه بما هو عليه، حاملا اياه الى ما سوف

---

(١) Maritain, J. : La Responsabilite de l'Artiste, p. 116

٢) نعيمه، ن. الفن والحياة، ص: ٤٧

يكون . بل انه اضحى لوحات وصورا من الماضي وحكايات او ابتهالات ودعاءات وتضرعات من اجل مستقبل هو مستحيل . والشاعر نفسه يجعلنا نحسّ انه مستحيل بالروح اليائسة التي يضرع منها وينهي بها قصائد هذه المرحلة .

وتفتقد القصيدة فنيا الى طاقاتها التحويلية ، لم تعد وحدة متكاملة ، الرمز فيها حيّ مبدع مطوّر للواقع . فالرمز امسى استشهادا كما في قصيدة " أغنية بنات الجن " (٦٥٢) او تشبيها كما في قصيدة " الفن والمجرّة " . حيث يقول :

" فآه لو كبنلوب الحزينة زوجتي تترقب الانسام " (١)

ولم يعد في القصيدة عامل محوّل آخر ، فالصورة لوحات من الماضي واللفظة رنين خافت من الماضي . لقد حلّت مكان الحركة اللولبية في اعماق النفس والوجود ، تلك الحركة التي عرفناها في تطور الرمز في قصائد ديوان . انشودة المطر ، لوحات متكررة تعيد نفسها . لقد خمدت نار الثورة وانوار القصيدة الخلّاقة وتكسرت شعاعات المغيب حنينا على لوحات من الماضي .

ليس الضعف في ان شعر السيّاب قد عاد وجدانيا غنائيا ، لكن الوهن الجوهري الذى يعترى التزام شعره هو ان هذا الشعر لم يربط بموقف فكري حياتي عملي . السيّاب باق على موقفه ، يبقى ملتزما جيكور وطبيعتها وشعبها وطهر أهلها وجوّها ، لكن التزامه ضعيف بضعف شعره ، قيمة الشعر الفنية هنا دليل على قيمة الشعر الالتزامية . لقد طلّق الشعر الواقع المعاش ، الواقع الحياتي المعاصر الذى يشترك به الشاعر مع اخوة له في المصير . لقد انفصل السيّاب في تجربته عن واقع العالم وراح يحيا عالما خاصا من الالام غير المعقولة . فأنى له ان ينهض من هذا العالم الى اختراع عالم جديد ؟

---

١) " الفن والمجرة " ، شناشيل ابنة الجلبي " ، الديوان ، مجلد ١ ، ص: ٦٨٨ .

واذا صحّت نسبة القصائد الاربع التي اثبتت في ديوان الهدايا الى السيّاب نفسه أولا، ثم اذا صحّ التاريخ الذى وضع لها وجعلها من نتاج اعوام ١٩٦١، و١٩٦٢ و ١٩٦٣ وهي : "ليلة القدر" "مولد المختار"، "يا ابا الاحرار" و "ثورة ١٤ رمضان" ، فقد يجوز عندها اعتبار هذه القصائد، المحاولة الاخيرة اليائسة التي سعى من خلالها السيّاب لعيش احداث الواقع وتاريخه فنعود نسمع في قصيدة "ليلة القدر" مثلا اصوات الشعر القديم، وصوره :

"من كل محتسب بالله متّكل

عليه يغري ضلوع البغي ان ضربا

كأن أسيافهم في كل معمعة

جسر الى جنة الفردوس قد نصبا" (١)

وليس في هذه العودة اساءة الى قيمة الشعر، الا انها تشير الى ضعف في طاقة الشاعر الخلّاقة. لقد عاد يستريح في احضان اللحن القديم، بعد ان جال في ميدان التخطّي مجالا واسعا وخاصة في انشودة المطر. لقد عادت تبرز الفاظ النضال وصور الواقعية الموضوعية وكأن القصيدة نظم من نتاج أواخر الاربعينات .

---

١) "ليلة القدر"، الهدايا، الديوان، مجلد ٢ ، ص: ٥٦٨ .

النهـــا يـــــة

في نهاية مسيرة السـيّاب الشـعرية عـودة الى جيكـور وكأن الدائـرة اكتملت• واذ يتّضح للباحث ان جيكور لم تفارقـه طـوال مسـيرته الشـعرية وعبـر مراحلها المختلفـة، تبدو جيكـور وكأنها الالتـزام الحقيقي الذى تعهّده الشـاعر وذلك مهما اختلفت اشـكالـه وتجليّاتـه •

لقد انطلق من جيكـور ملعب طفولة ، وجمال طبيعـة، ومسـرحا لتوثبات قلب شـاب وتموّجاته العاطفيـة • وجـاء شـعر السـيّاب غنائيّا رومانسـيّا يفصح عن تعلّقـه العميق بقريتـه • حمله هذا التعلّق الشـديد على الدفاع عنها والحفاظ عليها حيثما قادتـه دروب الحياة وتجاربها المختلفـة • ولقد تمحورت هذه التجـارب حـول قضيتـيّ الحـرمـان والمـوت •

أمّـا الحرمان فلقد عانى منه السـيّاب على الصعيد العاطفي والماديّ بصورة خاصّـة وبشـكل مباشـر وملّح • وأمـا الموت فقد تمثّل لـه منـذ صغره بفقـدانـــه أمّـه، وفي تقلّبات حياتـه بعد ذلك في المدينة ، وفي شـتّى أنواع اليأس الاجتماعي والسياسـي والحضارى ، الى ان اختبر الاحتضـار في جسده وهو يتأكله عضـوا فعضـوا • وكثيرا ما كانت قضيّتا الحـرمان والموت مترادفتين ، وكثيرا ما قاد اجتماعهما السـيّاب الى دروب في الحياة هي أبعد مـا تكون عن أجـواء جيكور وبراءتها ، فسمت هذه الـــى حدود الرمز لتصبح في قلبه ومخيّلته تجسـيدا للفردوس المفقـود ولكلّ معانيه •

وفيما كان السـيّاب يعيش الواقع المرير ويحيا في قلبـه جيكور رمـزا وحنينا فانه كان في الوقت نفسه يعايش تيّارات فكرية وعقائديّـة وفنيّة التزمت تغيير الحياة وتبـديـــل الواقـع ، من شـيوعيّة ووجـوديّـة وسـرياليّة أتت مـن الغرب وانتشـرت في الأجواء العربيـة في منتصـف القـرن •

فراح في مرحلة أولى تمتدّ من عام ١٩٤٨ حتّى ١٩٥٢ يسكت تيّار الغنائيّة والشعر الرومانسي ليلتزم في شعره الثورة على الواقع ، ويلتزم في حياته النضال السياسي والعمل الحزبي . في هذه الفترة يشغل السيّاب بموضوع الثورة كما يطرحها امامه التيّار الشيوعيّ وتنحصر جيكور في صور عاطفية مبعثرة هنا وهناك في قصائده . الا أنّ ذاته الشاعرة بقيت تحنّ الى القرية الرومانسيّة، بينما راحت ذاته الثائرة تنظم الشعر الملتزم حسب ، ادركه من المفهوم الشيوعي للالتزام بما فيه من أمميّة وعقائديّة محدّدة . وولّدت هذه الحالة عند الشاعر ازدواجية لا شكّ في أنّها كانت سببا من أهمّ الاسباب التي حملته على التنكّر لهذا النوع من الالتزام هذا النوع الذى غابت أو كادت تغيب فيه ذاته، عاطفة ، وانطلاقة شعرية ، وولاء قوميّا وحرّية تفاعل مع مواضيع الحياة ، لم ينته به الى التنكّر للالتزام عامّة . لقد أبقى على التزامه بجيكور رمزا وملاذا في قلب تجربة الحياة والموت .

وفي فترة تمتدّ ما بين ١٩٥٢ و ١٩٥٨ ينزل السيّاب بالشعر الى أعماق ذاتيّته الشاعرة حيث تنتفي الأنانية، ليلقي في هذه الأعماق قضايا العراق ، وآلام الرفاق والأهل . وجيكور في هذا اللّقاء بين الذات والعراق وقضاياه ، هي الباب الذى دخل منه الشاعر الى أعماق معركة الحياة . فكأنّ حبّه لجيكور هو الدافع الخفيّ لنضاله وكأنّها العروس من أجلها راح يصارع الموت والحرمان فيصرعانه أو ينتصر .

وقد رأينا في ديوان السيّاب لهذه الفترة ، <u>أنشودة المطر</u> ، ان التجربة السيّاب أزمنة ثلاثة : زمن يصرعه فيه الموت فيعرف العزلة والخيانة واليأس ، وزمن يقبل فيه هو على الموت ليكتشف بواسطة الرمز الشعرى طريق الزمن الثالث ، زمن

الانتصار على الموت. ولقد تجلّت له هذه التجربة في وجوه أفراد من " المومس العمياء" الى " جميلة بوحيرد " اتّحادا جاور بين تجربته الشعرية والتجربة الصوفية ، حيث تبدّى له الكون سرّا لا يدخله الّا عبر وجه شخص يعيش في المحسوس ، يعيش وضعا كيانيا وجوديا معنيا ، ويرتقي به من خلال الرمز الى معاني الوجود الحقّ. وفي اكتشافه معاني الوجودية والشخصانية والرمز بلقائه الفكرى مع مجلتي " آداب" و " شعر" ، يتطوّر شعره تطوّرا فنّيا ملموسا في القصائد الملتزمة تجربة الجماعة.

وفي قصيدتي " من المغرب العربي " و " قافلة الضياع" يتوصّل السيّاب الى معاني وتجلّيات فنّية جديدة للالتزام في الشعر تحمّل الشعر رسالة قوميّة وجوديّة وفنّية كما تحياها وتحسّها ذاته الملتزمة وتشترك به مع اخوة لها في المجتمع والحضارة.

لا يتعارض هذا الشعور بالالتزام مع التزامه بجيكور. فكلّما غاصت به تجربة الواقع الاجتماعي العراقي والعربي الى أعماق اليأس، كانت جيكور تعلو ويضرم حنينه اليها حتّى تبدّت له وكأنّها المدينة البهية التي كان يبتغي أن يهدم الواقع باسمها كي تبنى مجتمعات الناس على صورتها.

وكان لا بدّ من أن يحمل الشعر هذه الرؤية فيلتزم انشاد ايمان السيّاب وكأنه اذ دقّت ساعة الموت الحقيقي لا يؤمن الّا بجيكور ، ولا يفصح عن ايمانه الا الشعر الذى بعد ان جال في النضال جولات وصال في معركة الحياة صولات رجع بعد أن جاهد الجهاد الحسن يستريح في حضن الحبيبة جيكور ، يغنّيها كي توجد وتبقى.

" جيكور " ديوان شعرى !" أليس هذا اعلانا منه انها الرؤية التي سعى الى تحقيقها في الشعر ؟ فمع السيّاب ندرك ان الشعر لا يلتزم أمرا خارجا عنه ، ولذا كان الالتزام الحقيقي في الشعر ذلك الذى لا يتنكّر للغنائيّة ، شرط أن تتّسع الذات الشاعرة حبّا وبالتالي احساسا وادراكا ووعيا لقضايا معاصريها ولشعورها بالانتماء ولولائها الوجودى الكياني .

أ — مصـــادر ومـراجـــع

آثار بدر شاكر السياب

— اساطير ، منشورات دار البيان ، لا ، ت . (قدم له الشاعر بنفسه) .

— ازهار واساطير ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، لا . ت .

— انشودة المطر ، دار مجلة شعر ، بيروت ، ١٩٦٠ .

— المعبد الغريق ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٦٢ .

— منزل الاقنان ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٦٣ .

— شناشيل لبنة الجلبي ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٦٤ ، وطبعة ثانية ١٩٦٥ .

— اقبال ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٦٥ .

— اعاصير ، منشورات وزارة الاعلام ، مطبعة الاديب البغدادية ١٩٧٢ .

— ديوان بدر شاكر السياب ، جمع وتقديم " ناجي علوش ، مجلد ١ ، دور العودة ، ١٩٧١ .

— " " " " " ، " " " ، مجلد ٢ ، دار العودة ، ١٩٧٤ .

— " رسائل السياب " جمع وتقديم ماجد السمرائي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٧٥ .

— محاضرة بعنوان : " الالتزام واللاالتزام في الادب العربي الحديث ، الادب العربي المعاصر ، اعمال مؤتمر روما المنعقد في تشرين الاول ١٩٦١ ، جمع وتقديم سيمون جارجي ، منشورات اضواء ، لا . ت .

ب — المراجع العربية

— ابو حاقة ،احمد : الالتزام في الشعر العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٩ .

— ابو سعد ،احمد : الشعر والشعراء في العراق ١٩٠٠–١٩٥٨ ، دار المعارف
بلبنان ، بيروت ، ١٩٥٩ .

— اسماعيل ، عزّ الدين : ملامح العضر ، المكتبة العصرية ، صيدا ، ١٩٦٧ .

— اسمر ،ميشال ،(مح) ،احياء ذكرى بدر شاكر السياب ،محاضرات الندوة اللبنانية ،
السنة التاسعة عشرة ، النشرة ٢ ، بيروت ، ١٩٦٥ .

— بلاطه ،عيسى : بدر شاكر السياب ، حياته وشعره ، دار النهار للنشر ، بيروت ١٩٧١ .

— تامر ، فاضل : معالم جديدة في ادبنا المعاصر ،منشورات وزارة الاعلام ،دار الحرية
للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٥ .

— توفيق ،حسن : شعر بدر شاكر السياب ، دراسة فنية وفكرية ، المؤسسة العربية
للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩ .

— جارجي ، سيمون : بدر شاكر السياب في حياته وادبه ، منشورات اضواء ، بيروت ، لا . ت

— " " : الادب العربي المعاصر ، اعمال مؤتمر روما المنعقد في تشرين
الاول ١٩٦١ . منشورات اضواء ، لا . ت .

— جبرا ، ابراهيم : النار والجوهر ، دار القدس ، بيروت ١٩٧٥ .

— جبور ، جبرائيل (مح) ، كتاب العيد المئوي ١٨٦٦–١٩٦٦ ، منشورات العيد
المئوي ، الجامعة الاميركية ، بيروت ، ١٩٦٧ .

— الجندي ،انور : اضواء على الادب العربي المعاصر ، دار الكاتب العربي للطباعة
والنشر ، القاهرة ١٩٦٩ .

— الحاوي ، ايليا : بدر شاكر السياب ،شاعر الاناشيد والمراثي ، اربعة اجزاء ، دار
الكتاب اللبناني ، بيروت ، لا . ت .

— الخال ، يوسف ، (مح) ، الشعر في معركة الوجود ، دار مجلة شعر ، بيروت ، ١٩٦٠ .

— الخياط ،جلال : الشعر العراقي الحديث ،مرحلة وتطور ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٧٠ .

— سعيد ، خالدة : حركية الابداع ،دراسات في الادب العربي الحديث ، دار العودة ،
بيروت ، ١٩٧٩ .

- شكري ،غالي : ثورة الفكر في ادبنا الحديث ، المكتبة الانجلو مصرية ، القاهرة ،١٩٦٥ .
- " " : التراث والثورة ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، الطبعة الاولى) ١٩٧٣ .
- " " : شعرنا الحديث الى اين ؟ دار المعارف بمصر ،١٩٦٨ .
- عباس ، احسان : بدر شاكر السياب ،دراسة في حياته وشعره ،دار الثقافة (الطبعة الرابعة) ، بيروت ،١٩٧٨ .
- عزمي ،خالص : صفحات مطوية من ادب السياب ، وزارة الاعلام ،مديرية الثقافة العامة ،بغداد ، ١٩٧١ .
- عطية ،احمد محمد : الالتزام والثورة في الادب العربي الحديث ، دار العودة ـ دار الكتاب العربي ـ دار بيروت ، طرابلس ،١٩٧٤ .
- عوض ، لويس : الاشتراكية والادب : منشورات دار الآداب ، بيروت ١٩٦٣ .
- " " : الثورة والادب : منشورات روز اليوسف ، القاهرة ، ١٩٧١ .
- كمال الدين ، جليل : الشعر العربي الحديث وروح العصر ، دارالعلم للملايين ، بيروت ، ١٩٦٤ .
- المقدسي ،انيس: الاتجاهات الادبية في العالم العربي الحديث ، بيروت ،١٩٥٢ .
- الملائكة ،نازك : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين (الطبعة الخامسة) ١٩٧٨ .
- الناعوري ،عيسى : ادباء من الشرق والغرب ، منشورات عويدات ، بيروت ،١٩٦٦ .
- نقاش ، رجاء : ادباء ومواقف ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا ـ بيروت ،١٩٦٥ .
- نعيمه ، نديم : الفن والحياة ، دار النهار ، بيروت ، ١٩٧٣ .
- هلال ، محمد غنيمي : الموقف الادبي ، دار الثقافة ـ دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٧ .

كتب منقولة الى العربية

- جدانوف ،اندريه : ان الادب كان مسؤولا ... ، تر . رئيف خوري ، دار القارئ العربي ، بيروت ، ١٩٤٨ .
- لينين ،فلاديمير : في الادب والفن ،تر . يوسف الحلاق ، دار الثقافة ، دمشق ،١٩٧٢ .
- ماياكوفسكي ،فلاديمير : الاعمال الكاملة ،تر . جوزيت بلال اسماعيل ، مجلد ١٢ موسكو ١٩٥٩

ج - الدوريات

1) مجلة الآداب

- " مقررات مؤتمر الادباء العرب الاول ، (بيت مرى ١٦-١٨ أيلول ١٩٥٤) ، العدد ١٠، ١٩٥٤ .
- توصيات مؤتمر الادباء العرب الثاني ،(دمشق ٢٠-٢٧ ايلول ، ١٩٥٦)،العدد ١٠، ١٩٥٦ .
- توصيات مؤتمر الادباء العرب الثالث ،(القاهرة ٩ -١٥ كانون الأول ١٩٥٧) ، العدد ١، ١٩٥٨ .
- الآداب تستفتي : " الادب والسياسة " ، العدد ١٢، ١٩٥٤ .
- ادريس ، سهيل : (افتتاحية) ، العدد ١ ، ١٩٥٣ .
- " " " ، العدد ٤ ، ١٩٥٥ .
- الفكر لي ، سليم طه : " وجهة الادب في العراق " ،العدد ٤، ١٩٥٣ .
- تيمور ، محمود : " النثر والقومية العربية " ، العدد ١ ، ١٩٥٨ .
- جبرا ، جبرا ابراهيم : " الشعر الاميركي الحديث " ،العدد ١ ، ١٩٥٥ .
- جرجس ، داوود : " بين الانضواء والالتزام " ، العدد ٧ ، ١٩٥٣ .
- الجمالي ،حافظ: " قلق الشباب المعاصر " ،العدد ٧ ، ١٩٥٦ .
- جواد ،كاظم : " خول الشعر الحر " ،العدد ٤ ، ١٩٥٤ .
- حبشي ،رينه : " الادب العربي الحديث بين الازمة والتقدم " ، العدد ١٠ ، ١٩٥٤ .
- حبيب ،جابر السيد : " وجهة نظر ماركسية عن الالتزام ، العدد ٤، ١٩٥٣ .
- حسين ، طه : " لمن يكتب الاديب " ، العدد ٥ ، ١٩٥٥ .
- خوري ، رئيف : " " ، العدد ٥ ، ١٩٥٥ .
- " " : " الادب والرسالة القومية " ، العدد ٥ ، ١٩٥٧ .
- الركابي ،الدكتور جودت : " الحرية في خدمة القضية العربية " ،العدد ١، ١٩٥٨ .
- ستيتية ، صلاح : " الشعر الفرنسي الحديث " ، العدد ١ ، ١٩٥٥ .
- السياب ،بدر شاكر :- " يوم الطغاة الاخير " ، العدد ٤ ، ١٩٥٤ .
- " " : " انشودة المطر " ، العدد ٦، ١٩٥٤ .

ـ السياب ، بدر شاكر : " عرس في القرية " ، العدد ٧ ، ١٩٥٤٠
ـ " " : " المخبر " ، العدد ١٠ ، ١٩٥٤٠
ـ " " : " من رؤيا فوكاى " ،العدد ١ ، ١٩٥٥٠
ـ " " : " مرثية الآلهة " ، العدد ٢ ، ١٩٥٥٠
ـ " " : " مرثية جيكور " ،العدد ٤ ، ١٩٥٥٠
ـ " " : " تعتيم " ، العدد ٢ ، ١٩٥٥٠
ـ " " : " المغرب العربي " ، العدد ٣ ، ١٩٥٦٠
ـ " " : " اغنية في شهر آب " ، العدد ٥ ، ١٩٥٦٠
ـ " " : " غارسيا لوركا " ، العدد ٦ ، ١٩٥٦٠
ـ " " : " قافلة الضياع " ، العدد ٧ ، ١٩٥٦٠
ـ " " : " رسالة من مقبرة " ، العدد ٩ ، ١٩٥٦٠
ـ " " : " مدينة بلا مطر " ، الاعداد ٦ ، ٧ ، ٨ ، ١٩٥٨٠
ـ " " : " نبوءة في عام ١٩٥٦ " ، العدد ٦ ، ١٩٦٠٠
ـ " " : " ابن الشهيد " ، العدد ٦ ، ١٩٦٢٠
ـ " " : " قصيدة الى العراق الثائر " ،العدد ٣ ، ١٩٦٣٠
ـ " " : " تعليقان " ، العدد ٦ ، ١٩٥٤٠
ـ " " : " هذا النقد الحديث " ، العدد ٤ ، ١٩٥٥٠
ـ " " : " الى الاستاذ رئيف خورى " ،العدد ٦ ، ١٩٥٥٠
ـ " " : " الاستاذ ناجي علوش " ، العدد ٦ ، ١٩٥٦٠
ـ " " : " وسائل تعريف العرب بنتاجهم الادبي الحديث ،العدد ١٠ ، ١٩٥٦٠
ـ الشعراوى ، ابراهيم : " مناقشات في الالتزام الشعرى ، العدد ٣ ، ١٩٥٥٠
ـ الشوباشي ، محمد مفيد : " بين الادب والاقتصاد " العدد ٤ ، ١٩٥٦٠
ـ صابر ، الدكتور محي الدين : " الشعر تعبير ووظيفة في التراث العربي " العدد ١ ، ١٩٥٨٠
ـ صايغ ، توفيق : " الشعر الانجليزى المعاصر " ، العدد ١ ، ١٩٥٥٠
ـ صفدى ، مطاع : " الادب بين الحرية والاقتصاد " ، العدد ٩ ، ١٩٥٦٠
ـ صفدى ، مطاع : " التزام الادب الحدسي " ، العدد ٦ ، ١٩٥٤٠

- طرزي ، فؤاد : " مهمة الادب وواجب الاديب" ، العدد ١ ، ١٩٥٣.
- طه بدر ،عبد المحسن : " الشعر العربي والتجربة الذاتية" ، العدد ٦، ١٩٥٦.
- عبد الدايم ،عبد الله : "الابداع الذى نحتاج اليه " ، العدد ٢، ١٩٥٤.
- عبد الناصر ، جمال : "حاجتنا الى التحرير الفكرى" ،العدد ١، ١٩٥٨.
- غرنبرغ،أ : " الشعر الروسي الحديث " ،العدد ١، ١٩٥٥.
- فانتاجو ، ماكس : " المعجزة العربية" ، العدد ٢ ، ١٩٥٣.
- قباني ، نزار : " من شاعر سورى الى مواطن اميركي" ،العدد ١٢، ١٩٥٧.
- " " : "عودة سدوم لخليل حاوى " ، العدد ١٠، ١٩٥٧.
- النعداوى ،انور : " الادب الملتزم " ،العدد ٢، ١٩٥٣.
- " " : " زوايا ولقطات" ، العدد ٤ ، ١٩٥٥.
- الملائكة ، نازك : " الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر" ، العدد ٦ و ٧ و ٨ ، ١٩٥٨
- موسى ،سليمان : " سلامة موسى والادب للشعب " ،العدد ٨ ، ١٩٥٨.
- النقاش ، رجاء : "حول الوضع الادبي في مصر : ضرورة ثقافية عاجلة" ، العدد ٢ ، ١٩٥٨.
- " " : " الوعي والتقدم " ، العدد ٣ ، ١٩٥٧.
- وهبي ، محمد : " ادبنا الملتزم " ، العدد ١ ، ١٩٥٤.
- يونس ،عبد الحميد : " اللغة والحياة " ،العدد ٥ ، ١٩٥٣.
- " " : " نحو ادب ديمقراطي " ،العدد ٧، ١٩٥٣.

٢) مجلة شعر

تعليقات مجلة شعر :

١- تعليق على اناشيد عزرا باوند ، العدد ١ ، ١٩٥٧.
٢- تعليق على قصائد ايف بونفوا ، العدد ٢ ، ١٩٥٧.
٣- تعليق على شعر هويتمان ، العدد ٧و ٨، ١٩٥٨.

- ابي شقرا ، شوقي : " مقابلة مع ناظم حكمت " ، شعر ،العدد ١٤ ،١٩٦٠.
- ابي صالح ، هاني : " تعليق على شعر لوتريامون " ، شعر ،العدد ١٠ ،١٩٥٩.
- ادونيس : " تعليق على شعر سان جون بيرس " ، العدد ٤ ،١٩٥٧.
- " : " محاولة في تعريف الشعر الحديث " ،العدد ١١ ،١٩٥٩.
- " : " اخبار وقضايا في ثلاثة اشهر " العدد ١٦ ،١٩ ،١٩٦٠.
- " : " الشعر العربي ومشكلة التجديد " ، العدد ٢١ ،١٩٦٢.
- اسماعيل ، عز الدين : " اخبار وقضايا " ، شعر ، العدد ٢١ ،١٩٦٢.
- باز ،اكتافيو : " في الشعر والشعراء تكريس اللحظة " ، شعر ،العدد ٢٨ ،١٩٦٣.
- بشور ، منير: " تعليق على شعر اليوت " ، العدد ٢ ،١٩٥٧.
- " : " اخبار وقضايا " ، العدد ١٥ ،١٩٦٠.
- الحاج ، انسي : " اغاني الحزية لكاظم جواد " ، العدد ١٤ ،١٩٦٠.
- " : " تعليق كعلى شعر انطونان آرتو " ، العدد ١٦ ،١٩٦٠.
- " : " نقد خطوات الملك لشوقي ابي شقرا " ، العدد ١٩ ،١٩٦١.
- " : "مسيحية المنطق ومسيحية الايمان من البئر المهجورة الى قصائد في الاربعين " ، العدد ٢٠ ،١٩٦١.
- " : " تعليق على ثلاث عشرة قصيدة لبروتون " ، العدد ٢٤ ،١٩٦٢.
- حبشي ، رينيه : " الشعر في معركة الوجود " ، شعر ،العدد ١ ،١٩٥٧.
- " : " في الشعر " ، العدد ٤ ،١٩٥٧.
- جبر ، جميل : " اخبار وقضايا " ، العدد ٥ ،١٩٥٨.
- الخال ، يوسف: " من رئيس التحرير " ، شعر ، العدد ١٠ ،١١ ،١٢ ،١٩٥٩.
- " : " اخبار وقضايا في ثلاثة اشهر " ،العدد ١٥و ١٩ ،١٩٦٠-١٩٦١.
- " : " مقابلة مع يوسف الخال " ، العدد ٢٥ ،١٩٦٣.
- " : " بيان حركة شعر " ،العدد ٣١و ٣٢ ،١٩٦٤.
- السعيد ،خلدة : " بوادر الرفض في الشعر الحديث " ،شعر ، العدد ١٩ ،١٩٦١.
- السياب ، بدر شاكر : " مقابلة مع فايزه طه للاذاعة اللبنانية " ،العدد ٣ ،١٩٥٧.

- السياب ،بدر شاكر: " النهر والموت" ،العدد ٢ ،١٩٥٧.
- " " : " المسيح بعد الصلب" ،العدد ٣، ١٩٥٧.
- " " : " جيكور والمدينة" ، العددان ٧و ٨، ١٩٥٨.
- " " : " مدينة السندباد" ، العدد ١٤، ١٩٦٠.
- " " : " العودة لجيكور" ، العدد ١٥ ، ١٩٦٠.
- " " : " جيكور المبغى" ،العدد ١٦، ١٩٦٠.
- " " : " رسالة من مقبرة" العدد ١٧، ١٩٦١.
- " " : " شباك وفيقة (١) ، العدد ١٨، ١٩٦١.
- " " : " شباك وفيقة (٢) ، العدد ٢٠، ١٩٦١.
- " " : " المعبد الغريق" ،العدد ٢٢، ١٩٦٢.
- شكري ،غالي : " شاعر بلا قضية" ، العدد ٢٧، ١٩٦٣.
- " " : " قضية بلا شاعر" ، العدد ٢٨، ١٩٦٣.
- " " : " شاعر له قضية" ، العدد ٢٩، ١٩٦٤.
- صبري خزامي : " قصائد اولى لادونيس" ، شعر ، العدد ٢ ، ١٩٥٧.
- عوض ، الياس : " في تعليق على شعرى ،ى ،كمنغز" ،شعر ،العدد ٢٥ ، ١٩٦٣.
- محمد ،محي الدين : " الشعر الثوري والشعر ،العزب" ،شعر ، العدد ١٧، ١٩٦١.
- فخري ،ماجد : " مادة الشعر" ، شعر ،العدد ٣ ، ١٩٥٧.
- " " : " ديوان ادونيس اوراق في الريح " ، العدد ٧و ٨، ١٩٥٨.
- القيّم ، هنري : " في تعليق على رينيه شار " ،شعر ، العدد ٣، ١٩٥٧.
- مكليش ،ارشيبولد : افتتاحية مجلة شعر، شعر ، العدد ١ ، ١٩٥٧.

٣) مجلة "مواقف"

- خضر ، جورج : " الابداع من وجهة نظر لاهوتية، الحلق الثاني ، اللغة الثانية،" العدد ١٩-٢٠، ١٩٧٢.

Berdiaeff, Nicolas: Cinq Meditations sur 1jExistence, Fernand Auber, Editions Montaigne, Paris, 1936.

Berdiaev, N. : Le Sens de la Creation, Editions Desclee de Brouwer, Belgique, 1955.

Breton, Andre : Entretiens 1919-1952, Gallimard, Paris, 1969.

Breton, Andre: Manifestes du Surrealisme, Editions J.J. Pauvert, Paris, 1965.

Camus, Albert: L'Homme Revolte, Gallimard, Paris, 1977.

Carrouges, Michel: Andre Breton et les Donnees Fondamentales du Surrealisme, Collection Idees, Gallimard, NRF. Paris, 1953.

Duplessis, Yves: Le Surrealisme, Presses Universitaires de France Paris, 1958.

Encyclopedia Britannica (Ready Reference and Index), 15th Edition, 1978.

Garaudy, Roger: D'un Realisme sans Rivages 3e Edition, Editions Plon, Paris, 1964.

Hamburger, Michael: The Truth of Poetry, Pelican Books, 1972.

Maritain, Jacques: La Responsabilite de l'Artiste, Librairie Artheme Fayyard, Le Signe, Paris, 1961.

Marx, Karl; Engels, Friedrich: Sur la Litterature et l'Art, Editions Sociales, Paris, 1954 (avec preface de Jean Freville).

Nadeau, Maurice: Histoire du Surrealisme, Editions du Seuil, Paris, 1964.

Neruda, Pablo: Towards the Splendid City, Farrar Strauss and Giroux, New York, 1972.

Okozov, A. : Lenin and Books, Moscow Progress Publishers, 1971.

Sartre, Jean Paul: Qu'est ce que la Litterature, Ed. Gallimard, Paris, 1966.